

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XXIV

Contributions de :

D. I. PALLAS — Ch. SETTIS-FRUGONI — M. PANAYOTIDI et A. GRABAR
M. T. et P. CANIVET — L. BARBÉ — N. et M. THIERRY — A. W. EPSTEIN
Bl. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC et D. GABORIT-CHOPIN
M. MAGNI — J. HUBERT

Secrétariat de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF

PARIS
ÉDITIONS KLINCKSIECK
11, rue de Lille
MCMLXXV

*Imprimé avec une subvention du Centre
National de la Recherche Scientifique*

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie
der Universität München

INVESTIGATIONS SUR LES MONUMENTS CHRÉTIENS DE GRÈCE
AVANT CONSTANTIN*

par D. I. PALLAS

En Grèce proprement dite, comme aussi dans les régions du Nord (Épire, Macédoine et Thrace) et dans les îles de la Méditerranée orientale, les chrétiens ne constituaient, à l'époque de Constantin — on le sait — qu'une minorité dans une population encore païenne ; c'était le contraire en Asie Mineure et en Syrie¹. Corinthe et Thessalonique, cependant, — la première en tant que capitale de la province d'Achaïe, la seconde en tant que siège du diocèse d'Illyricum — comptaient des communautés chrétiennes importantes². Celle de Corinthe, en proie à des désordres intérieurs au début³, avait joué un rôle important au II^e siècle, grâce à son évêque Dionysios, dans des discussions d'ordre ecclésiastique⁴ ; au III^e siècle, elle déploya une grande activité en prenant part à la querelle sur la fête de Pâques, aux côtés des églises qui représentaient la tradition la plus répandue⁵. L'activité de cette chrétienté lui valut, lors des persécutions de Decius, un nombre

considérable de martyrs — à peu près vingt-cinq — attestés ou légendaires⁶.

Parmi ceux-ci, la martyre Hélikonis était originaire de Thessalonique⁷. Au moins six autres noms de martyrs thessaloniens nous sont connus⁸. Thessalonique, Larissa et Athènes comptent au nombre des villes où Antonin le Pieux avait interdit le christianisme⁹. Sur les murs des galeries du théâtre romain de Thessalonique ont été découverts — il y a une dizaine d'années environ — des graffiti¹⁰ ; certains d'entre eux invoquent le secours du Seigneur (fig. 1 a, b), d'autres représentent soit une panthère attaquant (fig. 1 c), soit un navire (fig. 1 b), symbole du passage vers le port de l'éternité, ou encore un fronton reposant sur deux colonnes, auquel est suspendue une couronne (fig. 1 b), symbole du triomphe et de l'entrée au palais céleste, au paradis. On les a interprétés — à juste titre d'après moi — comme les témoignages des martyrs qui ont donné, dans cette arène,

* Rapport présenté au Colloque sur « les monuments chrétiens du III^e siècle » qui s'est tenu à Rome les 16 et 17 octobre 1972, à l'Institut Pontifical de l'Archéologie chrétienne.

1. Adolf von Harnack, *Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten*, Leipzig 1924, I, 787. Une liste des communautés chrétiennes d'après les sources : *Ib.* 785-793. Cf. J. Zeiller, *Les premiers siècles chrétiens en Thrace, en Macédoine, en Grèce et à Constantinople*, dans *Byzantion* III, 1926, 218, A. M. Schneider, *Samos in frühchristlicher und byzantinischer Zeit*, dans *Athen. Mitteil.* 54, 1929, 97 s., Carl Andresen, *Die Kirchen der alten Christenheit (= Die Religionen der Menschheit, n° 29, 1/2)*, Stuttgart Berlin-Köln-Mainz (1971), 23.

2. v. Harnack, 787 et 792 s.

3. I Cor. 3,3 ss., Clément, *Ad Corinth epist.* I 1, III 2 s., XIX et LVII (F. X. Funk-K. Bihlmeyer, *Die apostolischen Väter*, Tübingen 1924, 36 s., 49 et 65,

C. Th. Scafer, *S. Clementis epistula ad Corinthios*, Bonn 1941, Eusèbe, *Hist. eccles.* 6, 3 (Schwartz 438). Cf. v. Harnack 216 s.

4. Eusèbe, *Hist. eccl.* IV 23, 2 s. (Schwartz 374). Cf. v. Harnack I, 216, 218 s. et 455, Max, Herzog zu Sachsen, *Das christliche Hellas*, Leipzig 1918, 46.

5. Eusèbe, *ib.* V 23, 2-4 (Schwartz I, 488 s.). Cf. Mansi Coll. conc. I, 719-720 et 725-26, Max, Herzog z. Sachsen 59, Amilcar Alivizatos, *Tò αἴτιον τῶν περὶ τὸ Πάσχα ἐρίδων τοῦ δευτέρου αἰῶνος*, Athènes 1911, 25.

6. Max, Herzog z. Sachsen 51 ss.

7. *Id.* 54 s.

8. Hippolyte Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1933, 229.

9. Meliton de Sardes dans Eusèbe, *Hist. eccl.* IV 26, 11 (Schwartz 386). Cf. v. Harnack 788.

10. Photini P. Papadopoulou, dans *Ἀρχαιολ. Δελτ.* 18, 1963, Χρονικά 199 dessins 2 et 3.

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants-droit ou ayants-cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.



Fig. 1 a, b, c. — Graffiti du Théâtre romain de Thessalonique. Appels à l'assistance du Seigneur ; panthère attaquant.
(Ph. PAPADOPOULOU dans *Archaiol. Dell.* 18, 1963, Chron. 199, dessins 2, 3 et 6).

la preuve de leur foi, lors des persécutions de Dioclétien¹¹.

La communauté chrétienne d'Athènes, ville qui, traditionnellement, comptait des lettrés au nombre de ses habitants (apologistes : Athénagoras, Kodratos [Quadratus] et peut-être Aristide)¹², attira au troisième siècle l'attention d'Origène qui y séjourna et travailla sur l'Ancien Testament¹³ ; la tradition lui prête des martyrs sous l'empereur Numérien¹⁴. Du reste, des martyrs apparaissent dans les îles au III^e s. en Crète tout d'abord¹⁵, puis dans d'autres régions, notamment en Thrace et dans la future capitale de l'Empire, Byzance¹⁶.

Notons au passage que le syncrétisme constitue un trait distinctif du III^e siècle¹⁷.

Les monuments chrétiens de l'époque préconstantinienne sont, comme on sait, parmi les plus rares dans le monde chrétien primitif ; il en est de même en Grèce ; remarquons aussi qu'il est difficile de les identifier.

a. *Inscriptions* : on a beaucoup discuté de l'origine chrétienne d'un groupe d'épigraphes trouvées dans les îles égéennes de Théra et Thérasia qui offrent la particularité de commencer par le mot *ἄγγελος*¹⁸. Pour le R. P. Antonio Ferrua, elles sont bien chrétiennes et sont des invocations à l'ange protecteur du tombeau¹⁹. Ces épigraphes,

exceptée IG XII 3, n° 952 (= Grégoire n° 183) — *Ἄγγελος Νυνφικῆς* — (fig. 2), portent uniquement des rosaces comme ornement, pas de symboles. D'autre part, leur chronologie n'est pas sûre ; plusieurs d'entre elles remontent au IV^e siècle. L'épigraphie IG XII 3, n° 933 (= Grégoire n° 167) — *Ἄγγελος Ἐπικτοῦς πρεσβυτέρου* — qualifie la défunte de *πρεσβυτή* ; le problème se pose de savoir si on doit entendre par là une femme âgée, une veuve consacrée à la diaconie ou une *πρεσβυτέρα* c'est à dire l'épouse d'un prêtre²⁰. Quant à l'épigraphie de Nynphiké dans la rosace primitive de laquelle on a cru voir un chrisme (✠) gravé à une époque postérieure²¹, il est facile de constater (fig. 2) que tous les traits de la dalle, maladroitement gravés, trahissent une facture homogène, une seule main. Elle est datable, en se fondant sur le chrisme, de la période qui suit la victoire de l'église, peut-être du milieu du IV^e siècle.

C'est au III^e siècle sans aucun doute que se place l'épigraphie d'Aurélia Zosimé d'Athènes, morte en Élide. L'inscription accompagne la figure de la défunte en bas-relief. Elle est représentée vêtue à l'antique, la main droite sur la poitrine, la gauche, pendante, tenant un objet presque ovale — un petit vase ? — un symbole, comme si elle voulait le montrer au spectateur (fig. 3)²². L'invocation au Dieu céleste (*« τὸν Θεὸν ὑμῶν τὸν ἐπουράνιον*

11. St. Pelekanidis, « Τὸ θέατρον τὸ καλούμενον στάδιον » τῆς Θεσσαλονίκης, dans *Κέρνος. Τιμητικὴ προσφορά στὸν καθηγητὴ Γεώργιο Μπακαλάκη*, Thessalonique 1972, 129, fig. 3. Parmi les graffiti, on peut déchiffrer : *ΚΥΡΙΕ ! ✠ (?) ! [βοήθησον] ΕΥΤΥΧΛΟ* (notre fig. 1 a) et *ΚΥΡΙΕ Ο ΘΕΟΣ > ΒΟΗΘΕΙΟΝ ΕΛΠΙΔΙΟ* (notre fig. 1 b). A une époque postérieure on avait utilisé ces galeries comme lieu de sépulture (Papadopoulou, *l.c.*). Un des graffiti qui y ont été trouvés est un chrisme au milieu d'astres, dans un disque monté sur une croix accompagnée des lettres apocalyptiques Α et Ω (Papadopoulou, *l.c.* dessin 4) ; il se fait ainsi l'écho d'une synthèse monumentale du IV^e siècle. Toutefois il n'est pas certain que le disque et la croix sur laquelle il est monté soient contemporains.

12. Eusèbe, *Hist. eccl.* IV 23, 2 s. (Schwartz 374). Cf. v. Harnack 455, Max, Herzog z. Sachsen 46, Delehaye 227.

13. Eusèbe, VI 32 (Schwartz 586). Cf. Max, Herzog z. Sachsen 46 s., Zeiller 217 s.

14. Max, Herzog z. Sachsen, 56. Au II^e siècle, son évêque Publius avait été martyrisé (Eusèbe IV 23, 2 s. Schwartz 374). Cf. Delehaye 227, v. Harnack 216, Max, Herz. z. Sachsen 46).

15. Delehaye 226 s., Max, Herz. z. Sachsen 57 ss.

16. Delehaye 233 ss. (Byzance) et 241 ss.

17. Johannes Geffken, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, Heidelberg 1929-19.

18. I. G. XII, 3 n° 455, 933-974 et 1056-1057. Voir aussi Suppl. p. 330 n° 1636 et 1637 (Fr. Hiller de Gaertringen). Cf. H. Grégoire, *Recueil des inscriptions grecques-chrétiennes d'Asie Mineure*, Fasc. I, Paris 1922, 58-62 n° 167-207. Discussion sur leur origine : Grégoire 57.

19. A. Ferrua, *Gli angeli di Tera*, dans *Miscell. G. de Jerphanion* (= *Orient. Christ. Period.* 1947), 149-167. Cf. P. Testini, *Archeologia cristiana*, Rome (1953), 521.

20. Femme âgée (senior) : Margherita Guarducci, *Angelos*, dans *Studi e materiali di storia delle religioni* XV, 1939, 80 s. ; femme d'un prêtre : Grégoire 57 ; grade religieux (veuve ou diaconesse) : A. Achelis, *Spuren des Urchristentums auf den griechischen Inseln*, dans *Zeitschr. f. d. neul. Testam.* Wiss. 1900, 88 s. et 93, Ferrua 152. Sur le titre *presbyteros*, cf. plus bas (p. 5).

21. Cf. Adolf Deissmann, *Licht von Osten*, Tübingen 1923, 239, fig. 51. Je dois à la courtoisie de M^r Christos Doumas de pouvoir publier ici la photo (fig. 2).

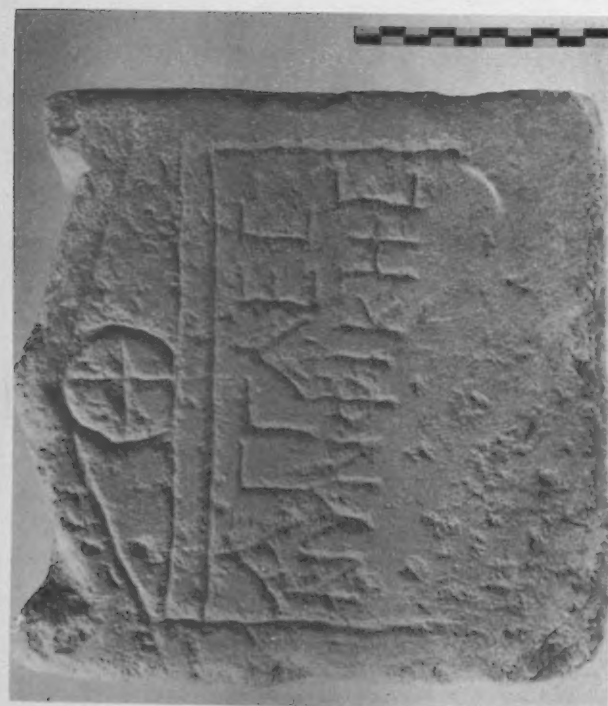
22. Robert Fleischer *Epigraphisches aus Elis*, dans *Jahresh. österr. arch. Inst.* XLVI, 1961-63, *Beibl.* 83-87. Cf. *Suppl. Epigr. Graec.* 22, 1967, 106 n° 330. Je dois à la courtoisie de M^{me} Theodora Caraghiorga-Stathakopoulou de pouvoir publier ici la photo (fig. 3).

Fig. 2. — Épitaphe de Nymphiké à Théra (Photo de M. Christos Doumas).



Fig. 3. — Épitaphe d'Aurélia Zosimé en Élide (Photo de M. Theodora Karagiorga-Stathakopoulou).

Fig. 4. — Épitaphe de Kalokeros de Thessalonique au Campo Santo Teutonico, Rome (Fr. Jos. Dölger IX OC IV, pl. 178).



μ<ή>τις σκυλῇ μου τὸ μνημεῖον ») dans cette épitaphe est probablement une indication sur la qualité de chrétienne d'Aurélia Zosimé²³. Elle y exprime le vœu que ses ossements soient transportés à Athènes, sa patrie.

En Macédoine, on rencontre un groupe d'épitaphes caractérisées par la phrase *ἕως* (ou *εἰσόκε*) *ἀναστάσεως* (jusqu'à la résurrection), formule par laquelle les fidèles expriment leur foi profonde en la résurrection. Deux d'entre elles ne portent pas de symboles ; la première, trouvée à Thessalonique, est d'un certain Fl. Kallistos, commissaire des terrains royaux (Musée Ottoman n° 1014)²⁴, la seconde, mutilée, trouvée à Édesse, est d'un certain Nikandros²⁵. Deux autres, celle de Kalokeros au Campo Santo Teutonico (fig. 4), au Vatican, trouvée à Thessalonique²⁶ et celle d'un nommé Xanthias, trouvée à Édesse²⁷, portent toutes deux, gravée sur le bord inférieur, l'image d'un poisson ; la deuxième porte en plus deux oiseaux affrontés (fig. 5)²⁸. On voit par là que le symbolisme avait été introduit dans la vie religieuse des chrétiens de Macédoine. Ces deux dernières épitaphes sont probablement plus récentes que les deux précédentes ; l'épitaphe de Xanthias porte une date illisible. On a prétendu que le groupe macédonien ci-dessus, caractérisé par la formule *ἕως* (ou *εἰσόκε*) *ἀναστάσεως* se fait l'écho de l'impression

qu'avait laissée la doctrine de saint Paul chez les Thessaloniciens (I Thess. 4, 13-16) à propos de la consolation de la mort²⁹. A cette espérance profonde en la résurrection est lié le souvenir du défunt par l'épitaphe (« *ἕως ἀναστάσεως μνήμης χάριν* ») ; de plus la tombe est considérée comme le lieu du sommeil (« *κοιμητήριον ἕως ἀναστάσεως* »). Il faut donc considérer l'épitaphe d'Hermès de Nisyros³⁰, où la mort est le morne port de l'oubli (« *τὸν στυγνὸν Λάθας ἤλυθεν εἰς λιμένα* »), comme un monument païen plutôt que chrétien, en dépit de l'adjectif *πρεσβύτερος*. L'Hermès *πρεσβύτερος* de cette épitaphe qui a pris soin de la tombe de son fils, Hermès également, est désigné *πρεσβύτερος* (senior) par opposition à son fils Hermès le jeune (junior)³¹ ; il n'était pas un prêtre chrétien. Dans l'épitaphe de Therinos de Larissa, au contraire, le mot *presbyteros* (Θερίνου... (ἀζιωθ[έν]) *τος πρεσβ[υτέρου θρη]σκ[είας]*) semble désigner le grade ecclésiastique, sous réserve que le dernier mot de l'inscription ait été bien complété (θρησκείας)³². L'appel fait à l'ange sépulcral pour qu'il cesse de troubler le tombeau, étranger à la doctrine chrétienne, révèle probablement une note de syncrétisme. Les titres de dignitaires ecclésiastiques comme *πρεσβύτερος*, *ἀναγνώστης*, *κατηχητής*, (?) *εὐαγγελιστής* nous sont connus par d'autres inscriptions³³.

23. Cf. La liturgie : « Σὲ ἐπικαλεῖσθαι τὸν ἐπουράνιον Θεόν » (I. Goar, *Εὐχολόγιον, sive rituale graecorum*, Venise 1730, 64 et 148). Cf. Les textes dans C. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, 542 (s. v. *ἐπουράνιος*).

24. P. Perdrizet, *Inscriptions de Thessalonique*, dans *Mél. d'Arch. et d'Hist.* XX, 1900, 229-233.

25. E. Bormann, *Die antiken Inschriften zu Wodena*, dans *Archaeologisch — Epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn* 12, 1888, 195 n° 21, H. Leclercq, *Dict. Arch. Lit. Chr.* IV 2, 2112 (s. v. Edesse).

26. C. I. G. IV n° 9439 (Curtius-Kirchhoff), C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Epigraphik*, Freiburg in Br. 1917, 63 fig. 62, Frantz Joseph Dölger, IX OC V (1943) 710 et IV pl. 178.

27. M. Delacoulonche, *Mémoire sur le berceau de la puissance macédonienne des bords de l'Haliacmon et de ceux de l'Axius*, dans *Revue des Sociétés Savantes* V, 1858, 781 n° 13. Margaritis G. Dimitsas, *Ἡ Μακεδονία ἐν λίθοις φθεγγομένη*, etc., I, Athènes 1896, 47 s. n° 6, H. Leclercq, l. c., 2111, fig. 3975.

28. D'après Delacoulonche. La pierre est perdue.

29. Dölger V, 713 s.

30. I. G. XII, 3 n° 107 : « Οὗτος ἀδάχρυτος ὁ τύμβος, / ὃν Ἑρμῆς ποῖσεν ὁ πρεσβύτερος / Ἑρμῆϊ παιδὶ ἰδῶ ὕστατα / δῶρα τάδε · πέμπτον πληρώσας / δὲ καὶ Κ (= εἰκοστόν) λυκάδαντα / τὸν στυγνὸν Λάθας ἤλυθεν /

« εἰς λιμένα » (Hiller de Gaertringen). Par Achelis, l. c., 89, elle est considérée comme postconstantinienne.

31. Par M. Guarducci, *Studi e mater. stor. relig.* XV, 1939, 79 ss, 83 et *Ancora intorno ad Angelos*, ib. XVI, 1940, 119, cette épitaphe de Nisyros est expliquée comme païenne ; par Ferrua dans *Miscell. de Jerphanion* 152 comme chrétienne. Pour ce qui est de la notion de l'oubli, cf. l'inscription de Arkadios de Kyzikos (Musée de Brousse) : « Εἰς ἴα καὶ ρόδα τὰ ὀστέα σου, μακάριε Ἀρκάδι, ἀείμνηστε κύρι, ἀληθάργητε » (Grégoire, *Recueil* 7 n° 9. Grégoire doute qu'elle soit d'origine chrétienne).

32. I. G. IX 2, 203 n° 991 (Otto Kern). Achelis 100 croit l'inscription de Therinos chrétienne, Guarducci la croit païenne.

33. *Πρεσβύτερος* et *κατηχητής* (?) : Lame de cuivre, trouvée à Platées, aujourd'hui au Musée National d'Athènes Inv. A A M 12.159 (A. Skias, *Ἐπιγραφαὶ ἐκ Πλαταιῶν* dans *Ἀρχαιολ.* Ἐφημ. 1917, 163 ss, P. Roussel-A. Plassart, dans *Rev. Ét. Gr.* 34, 1921, 438, Testini 520) ; *ἀναγνώστης* : Lame de Platées (ib.), épitaphe de Chrysanthios à Rhodes (Ἰπέρ Ψυχῆς Χρυσανθίου ἀναγνώστου : I. G. XII 1, 95 n° 674, Fr. Hiller de Gaertringen. Cf. Achelis 95) ; *εὐαγγελιστής* : Épitaphe d'un inconnu à Rhodes (I. G. XII 1, 95 n° 675), qui, d'après Achelis 98 ss avait été autrefois ministre (ἀρχιερεὺς) des cultes païens. Achelis 93 s. considère comme titre ecclésiastique l'adjectif *νεωτέρα* de Damnassa, de Rhodes aussi (I. G. XII 1, 95 n° 672 : *Δαμνάσης νεωτέρας*).



Fig. 5. — Épitaphe de Xanthias à Édessa (d'après Delacoulonche).

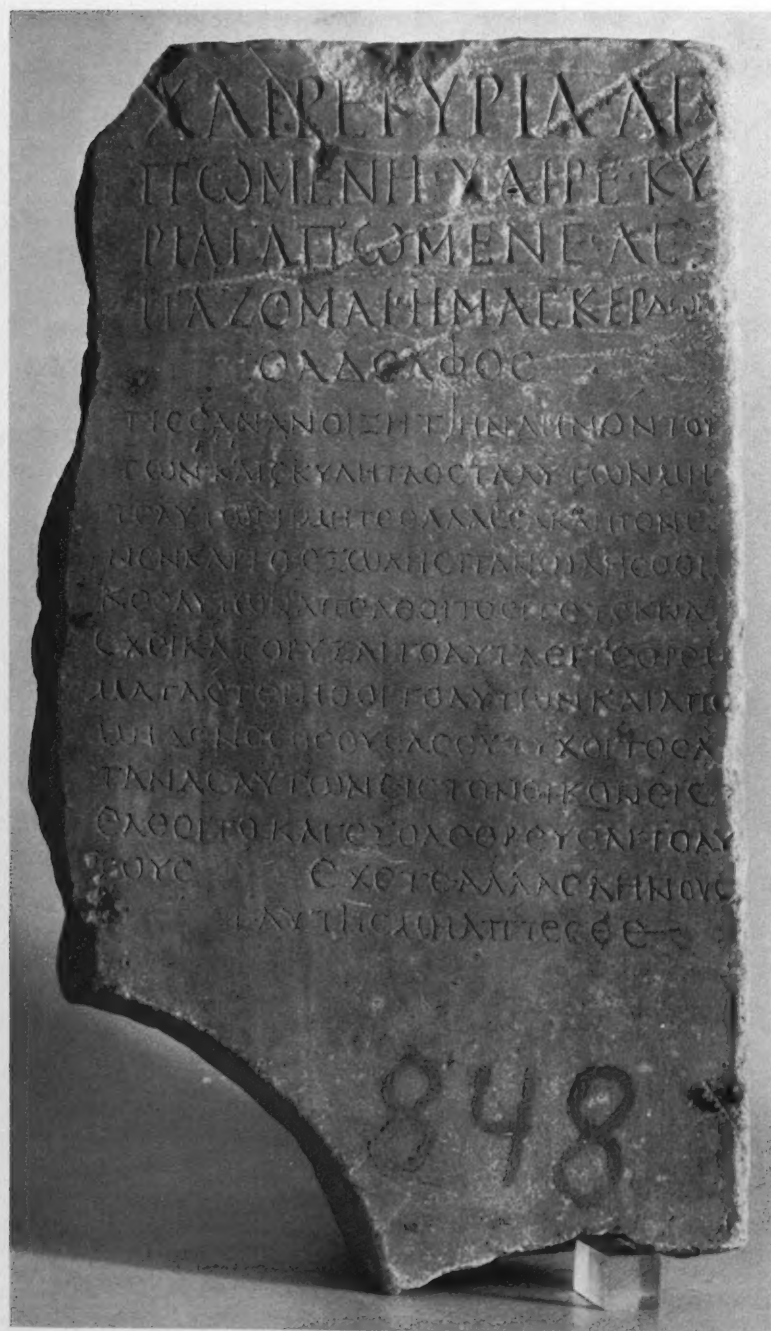


Fig. 6. — Inscription de Corinthe, Musée de Corinthe Inv. n° 848.

Aux inscriptions chrétiennes de Corinthe datant de cette époque, il faut ajouter, me semble-t-il, l'épitaphe du couple portant le même nom : Agapomené ('Αγαπωμένη) et Agapomenos ('Αγαπωμένος) du Musée de Corinthe Inv. n° 848 (fig. 6)³⁴. Ces deux personnages sont désignés comme les maîtres d'un nommé Cerdon (Κέρδων) qui a aménagé leur tombeau et a le qualificatif de « frère » (ὁ ἀδελφός), évidemment dans le sens de membre de la même communauté religieuse, de chrétien très probablement. Parmi les anathèmes énumérés, on trouve celui-ci « καὶ ἀπὸ μηδενὸς θεοῦ ἐλέου τύχοιτο » (1.13-14), qui se rapporte à plusieurs dieux et non à un seul, et nous ramène par là à un milieu syncrétique. Pas de symbole sur l'épitaphe. C'est un pur hasard si le nom de Cerdon est aussi celui d'un gnostique condamné par un évêque de Corinthe³⁵. On a proposé pour cette inscription une datation allant du iv^e au v^e siècle ; c'est, à mon avis trop avancé.

Une dernière remarque s'impose : les noms rencontrés dans les épitaphes ici mentionnées sont grecs pour la plupart et donc païens. Sur la lame de Platées, sur un total de presque quarante noms, quatre seulement sont chrétiens (Martyrios, Anastasios, Kyriakos et Kyrillos)³⁶.

Mais il faut faire une réserve : les inscriptions pour la plupart, ne sont pas datées et les chronologies qui ont été proposées ne sont pas sûres. On a déjà remarqué que, même au iii^e siècle, les épitaphes chrétiennes ne se distinguent pas des païennes³⁷. En ce domaine une étude est donc nécessaire qui aura pour but d'établir des critères pour une série d'inscriptions en se fondant sur la paléographie, le formulaire et les symboles.

Prenons par exemple l'épitaphe de Euploia de Rhodes ; la qualité de chrétienne de la défunte est très probablement traduite par l'épithète « pieuse »³⁸ ; au bas de la dalle, trois feuilles de lierre, une minuscule indication d'un paysage paradisiaque font, allusion à la béatitude de l'au-delà³⁹. Il est très probable que le chrisme de la galerie du théâtre de Thessalonique (fig. 1 a) soit le plus ancien exemple en Orient.

b. *Cimelières-peintures* : les cimetières chrétiens sont en général moins importants en Grèce qu'ailleurs, à savoir moins monumentaux. Le plus monumental, le cimetière souterrain de Mélos, n'a pas livré de traces antérieures au iv^e siècle⁴⁰.

C'est à Modon, sur la côte occidentale du Péloponnèse qu'un cimetière creusé dans le roc, — le plus important après celui de Mélos — a été exploré (fig. 7). Il est situé à l'emplacement même du cimetière de la ville antique ; il s'est pleinement développé à partir du milieu du iv^e siècle. Il a évolué à partir d'un noyau en forme de couloir anguleux avec cinq arcosolia (fig. 8 et 9) et une table à offrandes (mensa oleorum) ; un portail — un proostōon — le précédait. Pour cette première partie du cimetière de Modon, on pourrait proposer une datation du iii^e siècle ; mais il n'existe aucun indice quant à sa destination, à savoir si elle a d'abord appartenu à une famille païenne ou à une famille chrétienne⁴¹.

Un hypogée, très probablement chrétien, à Cenchrées, le port de Corinthe sur le golfe Saronique, est constitué d'un cubiculum à six tombes (loculi), creusées verticalement dans les parois (fig. 10). Au-dessus de chaque tombe, couverte de dalles, est laissé un

34. Benjamin Dean Meritt dans *Corinth VIII*, 1 (Greek Inscriptions), Cambridge Mass. 1931, 92 s., n° 136, Nikos A. Bees (Βέης) dans le *Corpus der Griechisch-Christlichen Inschriften von Hellas*, I, Athènes 1941, 30-35 n° 15, K. Amantos, dans *Ἀθηνᾶ* 51, 1941-46, 125 s.

35. Mansi, *Coll. Conc.* I, 682, Max, Herzog z. Sachsen 59. La tradition nous a transmis le nom d'Apollonios pour cet évêque, vers l'an 160 (ib. Cf. R. Janin, dans *Diel. Hist. et Géogr. Eccles.* XIII, 1956, 878 s. v. Corinthe).

36. Skias 164.

37. A. Ferrua, *Le iscrizioni cristiane di Creta*, dans *Riv. Arch. Crist* 30, 1954, 141 s., Anastasius C. Bandy, *The Greek Christian Inscriptions of Crete* (= *Christian Archaeological Society-Athens : Χριστιανικαὶ Ἐπιγραφαὶ τῆς Ἑλλάδος* X, I), Athènes 1970, 3.

38. I. G. XII 1, 95 n° 671 : Εὐπλοίας τῆς | κατακειμένης ὁδῶς, ὅς ἀνασπαράξῃ | μεταβάλλῃ τὸν τ[άφον] | ἐξώλης καὶ πην[ώλης] | ἀπόλοιτο. Κατάκειται εὐ | σεδῆς. Cf. Achelis, 87 s.

39. Sur ce sujet, voir la littérature chez Enrico Zilliaceus, *Sylloge inscriptionum christianarum veterum musei vaticani* (= *Acta Instituti Romani Finlandiae* 1 : 2) Helsinki 1963, 100 s.

40. La datation d'une de ces inscriptions au iii^e siècle, proposée par M. Guarducci, *Studi e mater. stor. relig.* XV, 1939, 84, ne me paraît pas admissible.

41. D. I. Pallas, 'Ο Ἅγιος Ὀνούφριος Μεθώνης. Παλαιοχριστιανικὸν κοιμητήριον — Βυζαντινὸν ἀσκητήριον, dans *Ἀρχαιολ. Ἐφημ.* 1968, 119 ss et surtout 122 ss, 139 ss, 143, 147 s. et 153.

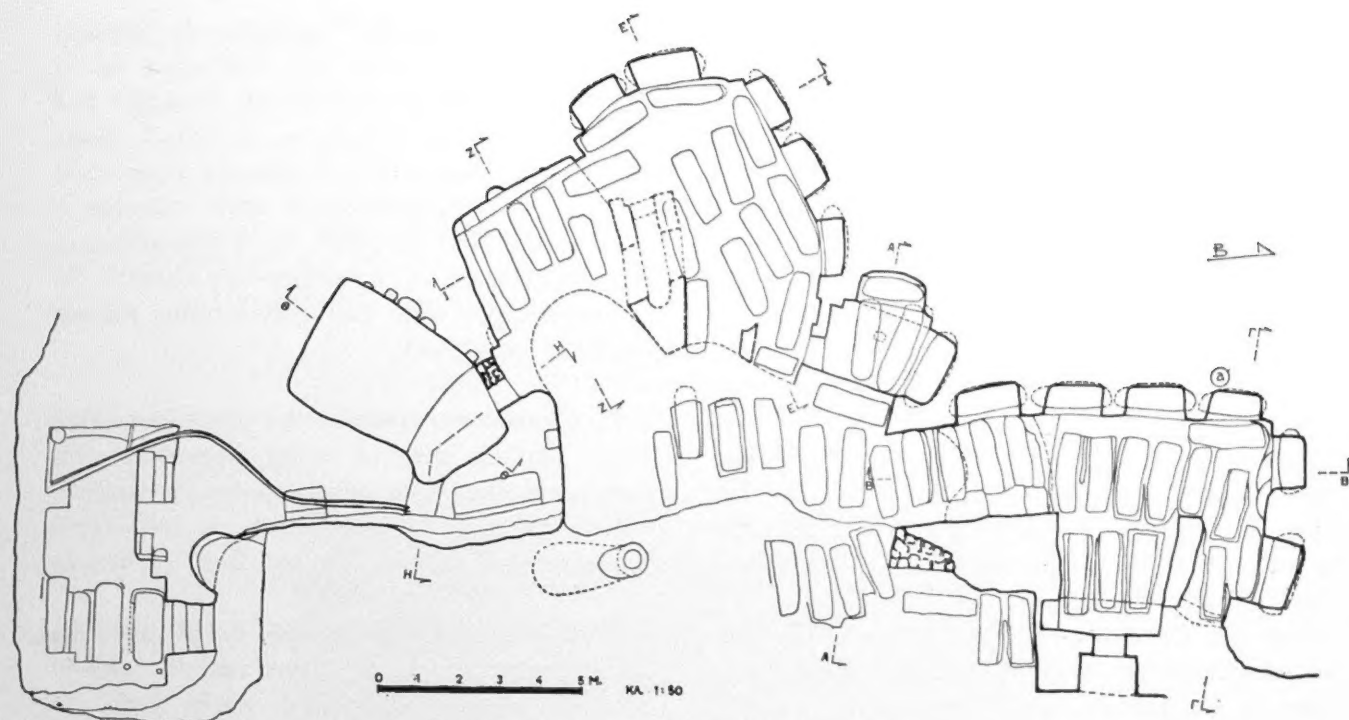


Fig. 7. — Cimetière de Modon. Plan.

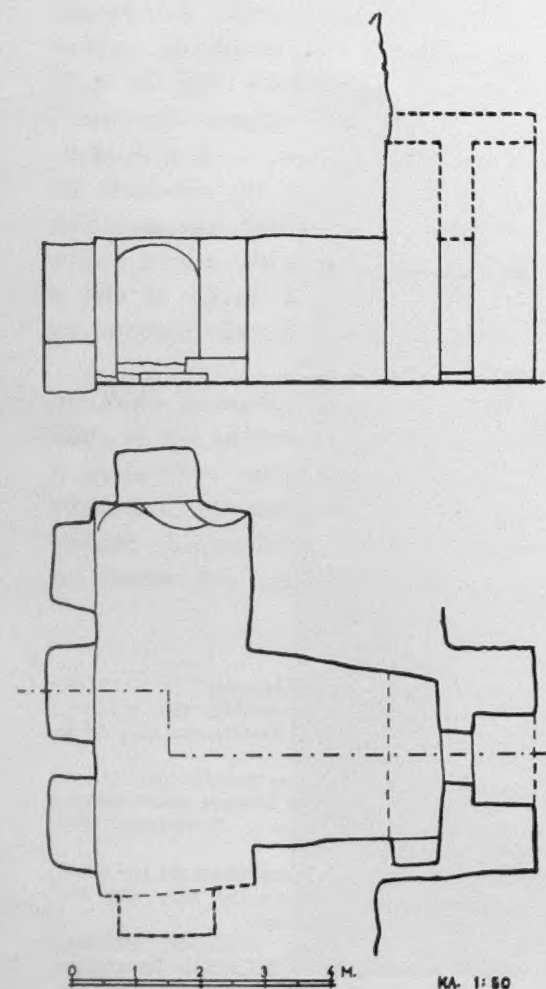


Fig. 8. — Cimetière de Modon. Plan et coupe du noyau primitif.



Fig. 9. — Cimetière de Modon. Arcosolia du noyau primitif.

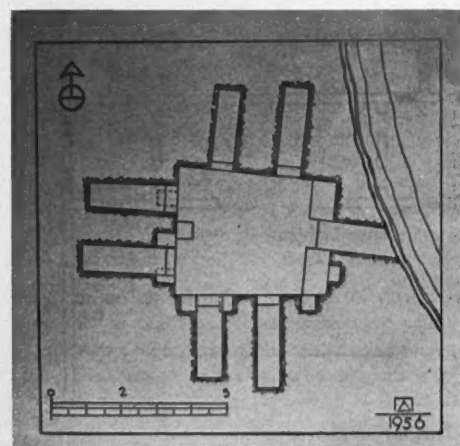


Fig. 10. — Hypogée de Cenchrées. Plan.

espace vide (fig. 11) à la façon des arcosolia ; à côté, en haut, apparaissent de petites niches (fig. 12). L'hypogée comportait une table à offrandes creusée dans le roc et des bancs, également creusés ; ses parois étaient ornées de fresques (fig. 13)⁴². Par ce port, Corinthe communiquait avec l'Orient ; c'est là que saint Paul avait regroupé une petite communauté chrétienne (Act. 18, I et 18, Rom. 16, I). On comprend donc les affinités qui existent entre ce tombeau souterrain et les hypogées d'Orient⁴³ et de Sicile⁴⁴. Pour ce qui est de la chronologie de l'hypogée de Cenchrées, deux fragments de lampes en terre cuite, fabriquées l'une par Loukios, l'autre par Earinos ou Epitynchanos ([.....] NOY), appartenant au type XXVII de la classification de M. O. Broneer et trouvés dans la couche stratigraphique la plus ancienne, amènent à conclure que cet hypogée avait été utilisé au plus tôt à la fin du II^e siècle⁴⁵.

Nous insisterons sur Corinthe. Un nombre considérable d'épithèques chrétiennes — considérable étant donné les conditions particulièrement défavorables à Corinthe — trouvées à l'emplacement du cimetière Nord antique, prouve que celui-ci avait aussi été utilisé par les chrétiens⁴⁶. On l'a exploité en grande partie il y a quelques années⁴⁷. Les tombes sont à ciel ouvert. Il y a aussi un petit nombre d'hypogées remarquables ; l'un d'eux est un triclinium⁴⁸, appartenant à coup sûr à un collège de religieux ; un autre (tombe E II)⁴⁹, situé près du précédent, présente, sur les parois et sur le plafond, des chrismses et des croix, en rouge, mais peintes après que l'enduit ancien eût été partiellement écaillé (fig. 14). Il s'agit d'un tombeau païen abandonné dont les chrétiens

prirent possession au plus tôt vers le milieu du IV^e siècle ; ceux-ci le sanctifièrent par des signes sacrés qui leur étaient propres, mais l'utilisèrent comme ossuaire. Aucun indice dans les tombes sub divo fouillées appartenant à ce cimetière ne permet de les attribuer aux païens ou aux chrétiens. Les sépultures chrétiennes ne différaient donc pas des sépultures païennes ; la nouvelle doctrine n'avait pas poussé ses adeptes à isoler leurs conceptions dans le domaine des croyances et des pratiques funéraires.

Il est permis de croire que ce libéralisme de l'église corinthienne au IV^e siècle — à savoir d'utiliser le même cimetière que les païens, de mêler leurs sépultures à celles des infidèles — suivait une tradition antérieure ; il était d'ailleurs conforme au libéralisme qui caractérisait les chrétiens de Corinthe depuis les origines de cette communauté⁵⁰.

Un autre hypogée du même cimetière est composé d'un cubiculum en forme de columbarium et d'une crypte avec une tombe dans le sol. Une galerie en escalier, autrefois couverte d'une voûte en berceau, donne sur le cubiculum. Ce petit ensemble a été fait d'après un plan unique, dans le but d'être utilisé pour inhumer la famille propriétaire du tombeau. Le plafond primitif de la crypte, qui s'était écroulé de bonne heure, avait été remplacé par une voûte bâtie ; à cette occasion la crypte fut pourvue d'un luminarium⁵¹ de façon à être utilisée plusieurs fois. Des fresques ont été conservées en partie dans la galerie et dans la crypte⁵² ; dans la crypte il y en a des deux époques.

Dans la galerie au-dessus de l'entrée vers le cubiculum, un candélabre était représenté entre deux oiseaux noirs au ventre rose

42. D. I. Pallas, *Scoperte archeologiche in Grecia*, dans *Riv. arch. crist.* XXXV, 1959, 213 s.

43. Exemples : André Parrot, *Golgotha et Saint-Sépulchre*, Neuchâtel-Paris (1955), 86, fig. 28, etc.

44. S. Marco à Ispica, catacombe B : G. Agnello, *Sicilia paleocristiana*, dans *Miscellanea Belvederi*, Cité du Vatican 1954, 250, fig. 2 et 4.

45. Concernant Loukios et son temps, cf. O. Broneer, dans *Corinth IV 2* (Terracotta Lamps), Cambridge Mass. 1930, 97. Epitynchanos : *Ib.* 204, n° 691, pl. XXX ; Earinos : *Ib.* 207 s., n° 722, pl. XXXI. Cf. Judith Peritzweig, *Lamps of the Roman Period* (= *The Athenian Agora VII*), Princeton N. Jers. 1961, 97.

46. Robert Scranton, dans *Corinth XVI (Mediaeval Architecture in the Central Area of Corinth)*, Princeton, N. Jers. 1957, 7.

47. Ser. Charitonidis, *Ἀρχαιότητες καὶ μνημεῖα Ἀρχαίου Κορίνθου*, *Ἀρχαιολ. Δελτ.* 21, 1966, Χρονικά 121-123. Cf. D. I. Pallas, *Νεκρικὸν ὑπόγειον ἐν Κορίνθῳ*, *Πρακτ. Ἀρχ. Ἑταιρ.* 1969, 121 ss. Jusqu'à présent nous manquons d'un rapport suffisant sur ces fouilles très intéressantes.

48. Dans le rapport de Charitonidis p. 122 tombe Z I.

49. *Id.*

50. Cf. plus haut.

51. Pallas, *l. c.* Le plafond du cubiculum et de grands fragments de ses parois ont été trouvés par terre.

52. Depuis 1969 ces fresques, enlevées, se trouvent provisoirement au Laboratoire Central de Restauration (Musée Byzantin) à Athènes.

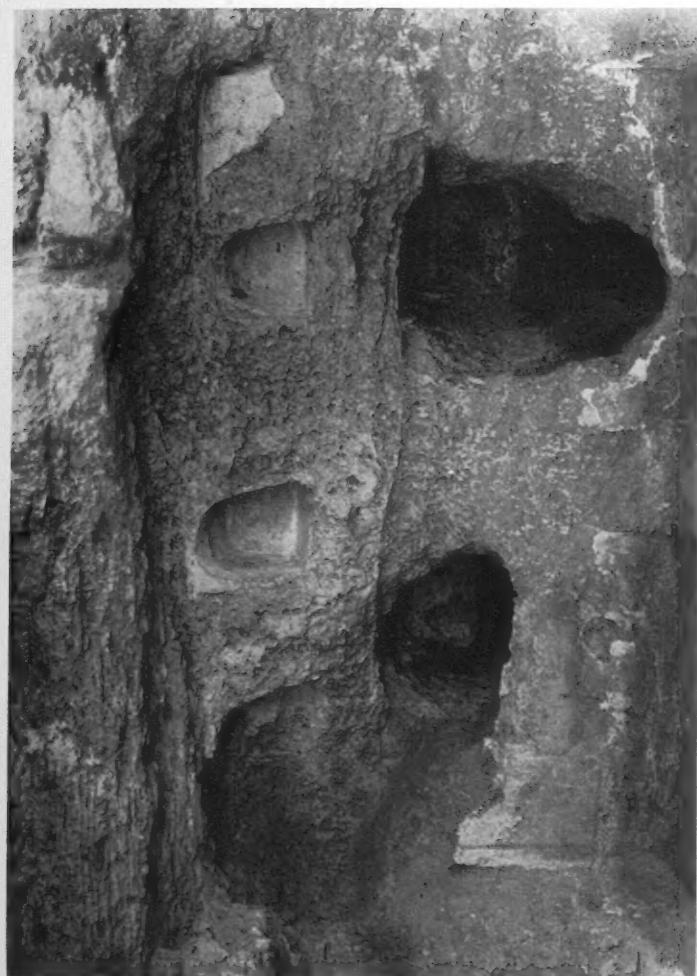


Fig. 11. — Hypogée de Cenchrées. Un des loculi.



Fig. 12. — Hypogée de Cenchrées. Vue de la partie Ouest. Au milieu des loculi, reste de la mensa oleorum.



Fig. 14. — Hypogée (tombe E II), cimetière Nord de Corinthe. Détail.



Fig. 13. — Hypogée de Cenchrées. Paroi N.-O. Restes du décor peint.

foncé et au bec à demi ouvert, prêts à avaler un insecte volant vers le candélabre, c'est-à-dire vers la lumière ; plus haut, un seul oiseau, très probablement un perroquet, devant une grappe de raisin dont il tenait un grain (fig. 15). Sur les parois de la galerie il y avait des guirlandes. L'enduit de ces fresques était poli. Le même procédé se rencontrait dans la crypte également, pour les fresques de la première époque. On y voyait un perroquet, comme dans la galerie, avec une grappe de raisin, ainsi que divers objets, peut-être des vêtements, parmi lesquels on pouvait distinguer clairement une paire de sandales et un sac (?) (fig. 16). Divers ustensiles étaient également représentés tels qu'un chandelier, ou un encensoir haut, en métal, une boîte (?), une ciste (?) avec le couvercle ouvert. Une tige rampante à volutes et une guirlande, semblable à celle de la galerie, complétaient la décoration primitive de la crypte. Parmi les objets représentés, les uns appartenaient au défunt et étaient peut-être significatifs de son état, de sa profession ; les autres étaient des ustensiles religieux, utilisés comme symboles peut-être. Les sandales et le sac (?) font du défunt un voyageur, un négociant ou bien un intellectuel (si la ciste était une ciste contenant des rouleaux).

Par leur style, ces fresques se rapprochent de celles de Clodius Hermès (160-170)⁵³, mais elles s'en distinguent par une certaine sécheresse signe d'une époque plus avancée quoique antérieure encore au style de la Velatio (fin de l'époque gallienne 253-268)⁵⁴. Les premières fresques de l'hypogée corinthien pourraient donc être attribuées au début du III^e siècle.

La fresque de la seconde période de la crypte de notre hypogée, représentait sur les longs côtés une palmette (fig. 17)⁵⁵ au milieu

de rameaux chargés de fleurs et de fruits — grenades et oranges (?) alternativement — (fig. 18-19) ainsi que des oiseaux ; sur la voûte étaient peints des rinceaux et une couronne de fleurs. L'enduit de cette fresque était rugueux (fig. 20). Ici, le style impressionniste (fig. 21), très proche du style des fresques du cubiculum 6/A de S. Marcellino e Pietro à Rome qui se situe entre Gallien et la tétrarchie⁵⁶, nous amène aux dernières décennies du III^e siècle.

De l'ensemble décoratif constituant les fresques de la première période de notre hypogée, la partie où se trouvent les représentations des vêtements et des ustensiles rappelle la décoration du cubiculum de Trebius Iustus et d'un tombeau de Silistrie⁵⁷, à cette différence près que celle de Corinthe est aniconique. On peut admettre que cette iconographie trouve un parallèle, mais ici d'une façon plus monumentale, dans la coutume d'accompagner l'inscription d'une épitaphe de dessins d'ustensiles, etc., dans le but d'informer sur l'état ou la profession du défunt. A mon avis, elle ne présente pas un intérêt particulier pour ce qui est de notre recherche ; on n'y voit pas l'expression des idées au moyen de symboles.

C'est le contraire quand il s'agit de la décoration constituée de fleurs, d'oiseaux, etc. Les guirlandes en tant que symbole paradisiaque, se rencontrent dans l'iconographie funéraire, aussi bien païenne que chrétienne⁵⁸. Pleins de sens sont d'ailleurs les deux sujets au-dessus de l'entrée (fig. 15). Les insectes (ψυχαι), menacés par les oiseaux noirs tandis qu'ils volent vers la lumière, symbolisent les âmes menacées par les esprits malins, esprits des ténèbres, pendant leur voyage vers la lumière divine⁵⁹. La grappe de raisin ainsi que l'oiseau paradisiaque qu'est le perroquet tenant dans son bec un grain de raisin, symbolisent le breuvage de l'immortalité et complètent le sens du sujet précédent. Mais que symbolise la grappe de raisin ? S'agit-il d'un symbole dionysiaque ou d'un symbole chrétien ? Dionysos comme Jésus-Christ, est appelé μέγας βότρυς, le premier parce qu'il assure la boisson d'immortalité — de l'immortalité dionysiaque —, le second parce qu'il a institué l'eucharistie, également remède d'immortalité (φάρμακον ἀθανασίας) —

53. Cf. Pallas 128. Y ajouter P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma* (Bologne 1966), 73.

54. Testini, *l. c.*

55. Seul le côté gauche avait été conservé.

56. Voir Pallas, 132 s. Cf. Testini, *Catacombe* 292 s.

57. Trebius Iustus : Testini 156, fig. 38 ; Silistrie : Pallas 127 s.

58. Pallas, 131 s. Cf. le vœu : « Εἰς τὰ καὶ ῥόδα τὰ ὁστέα σου, μακάρις Ἀρχάδι, ἀεὶ μνηστὴ » (voir note 31).

59. Voir Pallas, 130 s.

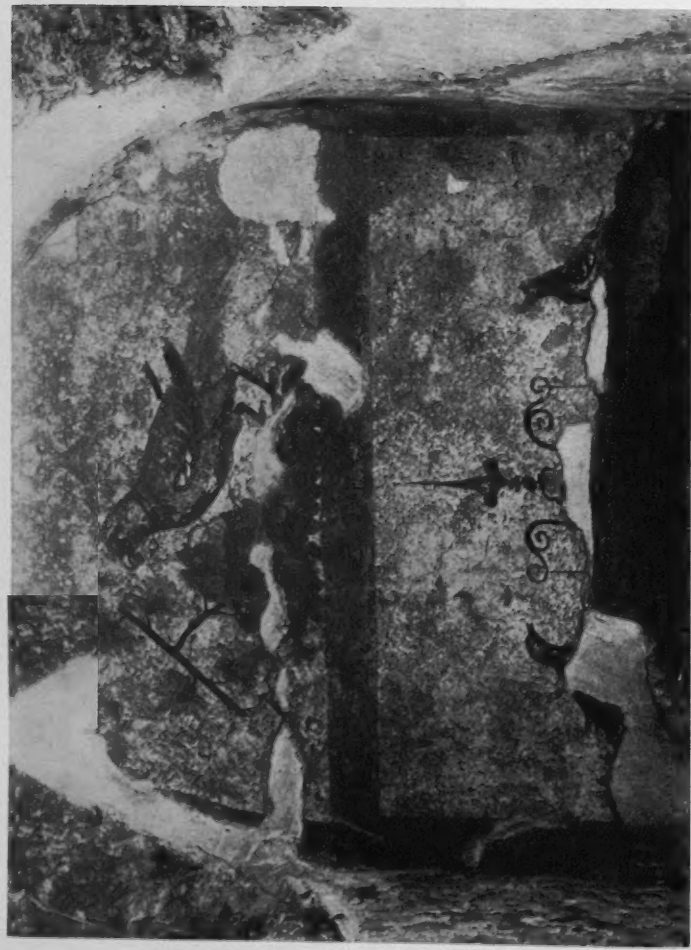


Fig. 15. — Hypogée du cimetière Nord de Corinthe. Fresques au-dessus de l'entrée.



Fig. 16. — Hypogée du cimetière Nord de Corinthe. Fresques de la crypte. Première période.



Fig. 17. — Hypogée du cimetière Nord de Corinthe. Fresque de la crypte. Deuxième période.



Fig. 18. — Hypogée du cimetière Nord de Corinthe. Fresque de la crypte. Deuxième période. Détail.

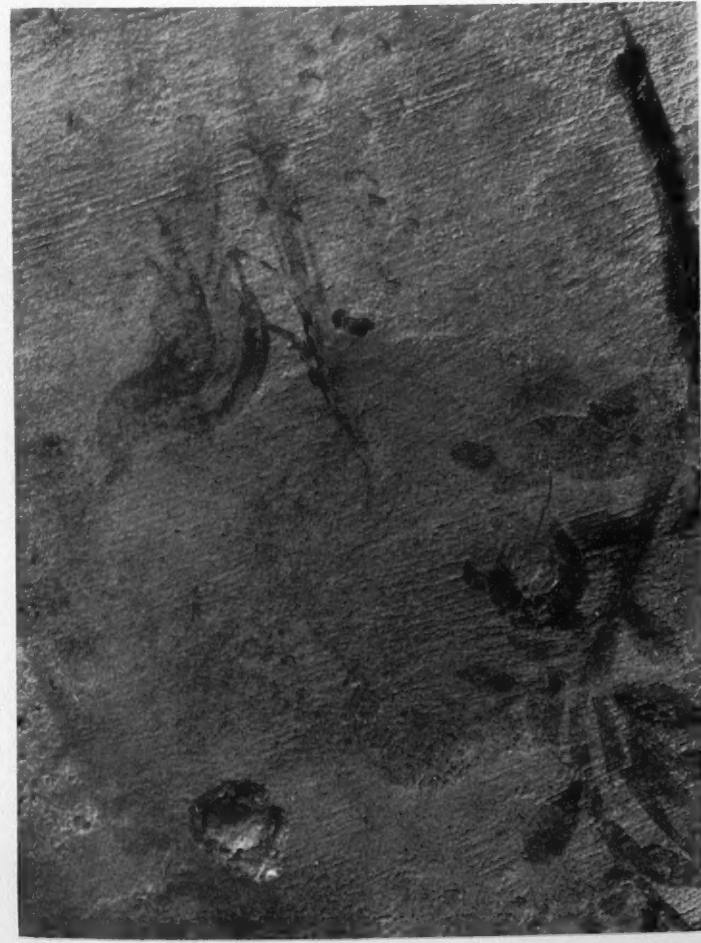


Fig. 19. — Hypogée du cimetière Nord de Corinthe. Fresque de la crypte. Deuxième période. Détail.



Fig. 20. — Détail de la fig. 18.



Fig. 21. — Hypogée du cimetière Nord de Corinthe. Fresque de la crypte. Deuxième période. Détail.

de l'immortalité chrétienne⁶⁰. Le chandelier et la ciste sont aussi d'un contenu symbolique incertain. On ne peut donc rien conclure sur la religion du propriétaire du tombeau — était-il païen ou chrétien ? — d'après les fresques de la première période de cet hypogée, pas plus que d'après la fresque de la seconde période qui représente une couronne, des entrelacs, des fleurs et des fruits parmi lesquels évoluent des oiseaux (fig. 17-21)⁶¹. Il n'est pas certain non plus que l'aniconisme ait une importance quelconque quant au contenu dionysiaque ou chrétien de ces fresques. On ne peut y voir qu'un aspect de la vie religieuse en général, à Corinthe, au III^e siècle.

Ce sont les peintures d'un groupe de tombeaux de Thessalonique, dans le cimetière antique situé à l'emplacement de l'Université, qui semblent offrir un point de départ solide à notre recherche. Parmi elles, une infime partie nous est connue mais qui a son importance⁶².

A l'iconographie chrétienne se rattachent une scène de repas (fig. 22) et une scène eucharistique : une table au milieu de deux figures en pied ; sur la table, d'après M. Pelekanidis, un poisson et un pain⁶³. Des pampres de vigne — communs à tous les décors dont nous nous occupons — et des oiseaux paradisiaques qui ont entre eux une relation iconologique (fig. 23) offrent un parallèle certain au sujet de l'hypogée de Corinthe qui revêt par conséquent un aspect religieux⁶⁴. La chronologie proposée par M. Pelekanidis pour les peintures de Thessalonique, fondée sur le style, postérieure à celui des fresques, pas très heureuses, du groupe « dei Sacramenti » de San Callisto, mais antérieure à celui de la catacombe de Iordani⁶⁵, style qualifié d'impressionnisme

savant, du troisième quart du III^e siècle⁶⁶, paraît très plausible.

c. *Œuvres sculptées* : sur le bas-relief funéraire d'Aurélia Zosimé, une figure vêtue à l'antique (fig. 3) tient dans la main gauche — nous l'avons vu — un objet non identifié (il a été abîmé) qui ne permet pas de la qualifier de chrétienne ou de païenne ; c'est l'inscription qui la définit. Le geste de la main droite sur la poitrine, sur le cœur, est un geste religieux, de remerciement, d'obéissance ou de dévouement⁶⁷. Ce relief est resté volontairement inachevé dans sa partie inférieure de façon à créer un effet illusionniste et à faire croire au spectateur que la défunte représentée marche sur le sol⁶⁸ ; tout se passe comme si on avait voulu la montrer vivante. On retrouve cette même idée dans la peinture, exprimée par une bande verte — une ombre — figurant le sol. Notons que parce que le personnage sort, en haut, du cadre du relief, il devient une forme transcendente ; mais cela n'a pas été voulu, très probablement.

On peut inclure dans cet aperçu un fragment de sarcophage du Musée Byzantin d'Athènes Inv. B.M. 2548/T. 16 du type de Sidamara. Un homme, jeune, est représenté devant une niche ; imberbe, à demi-nu — vêtu seulement de l'himation — il tient à la main un rouleau plutôt que la baguette thaumaturgique (fig. 24 et 25)⁶⁹. Ce fragment, parmi d'autres appartenant au même ensemble qui se trouvent aussi au Musée Byzantin, fait partie d'un sarcophage, dont la plupart des restes se trouvent depuis longtemps dans la collection Cook à Richmond, Londres. D'après la restitution proposée par Fritz Eichler, notre figure était sur la face principale, à l'angle droit, presque à côté du

60. *Id.*, 128 ss. *Φάρμακον ἀθανασίας* : Ignatios de Antioche, Ad. Ephes. XX, 2 (Funk-Bihlmeyer, *Patres apost.* 88).

61. Voir Pallas, 132.

62. St. Pelekanidis, *Die Malerei der konstantinischen Zeit*, dans *Akten des VII. Intern. Kongr. f. Christl. Archäologie*. Trier 1965, Cité du Vatican 1969, 218-220.

63. *Id.*, 219 s.

64. Voir plus haut p. 11 ss.

65. Cubiculum « dei Sacramenti » : Testini 289, 292 et 308, pl. V et fig. 143-146 ; *Catacombe de Giordani* *ib.* 294, fig. 130.

66. Pelekanidis 220.

67. Voir G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1962) 81.

68. Fleischer 83.

69. Jos. Strzygowski, *Reste altchristlicher Kunst in Griechenland*, dans *Röm. Quartalschr.* 4, 1890, 97 s., pl. IV, Gustave Mendel, *Le Musée de Konia*, dans *Bull. Corr. Hellén.* XXVI, 1902, 235 s., fig. 9-11, A. Adamantiou, dans *Ἀρχαιολ. Ἑφημ.* 1917, 105, G. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, trad. O. Merlier, Athènes 1932, 27 s., fig. 12, Fritz Eichler, *Zwei kleinasiatische Säulensarkophage*, dans *Jahrb. d. deutsch. arch. Inst.* 59/60, 1944-45, 130 ss, M. Chatzidakis, *Athènes byzantine* (sans date), fig. 1.



Fig. 22. — Thessalonique. Tombeau de l'ancien cimetière sur l'emplacement de l'Université. Scène de repas (Photo de M. St. Pelekanidis).



Fig. 23. — Thessalonique. Tombeau sur l'emplacement de l'Université. Pampres de vignes et paons (Photo de M. St. Pelekanidis).



Fig. 24. — Athènes, Musée Byzantin. Fragment d'un sarcophage. Inv. B. M. 2548 (Photo du Musée).



Fig. 25. — Détail de la fig. 24.

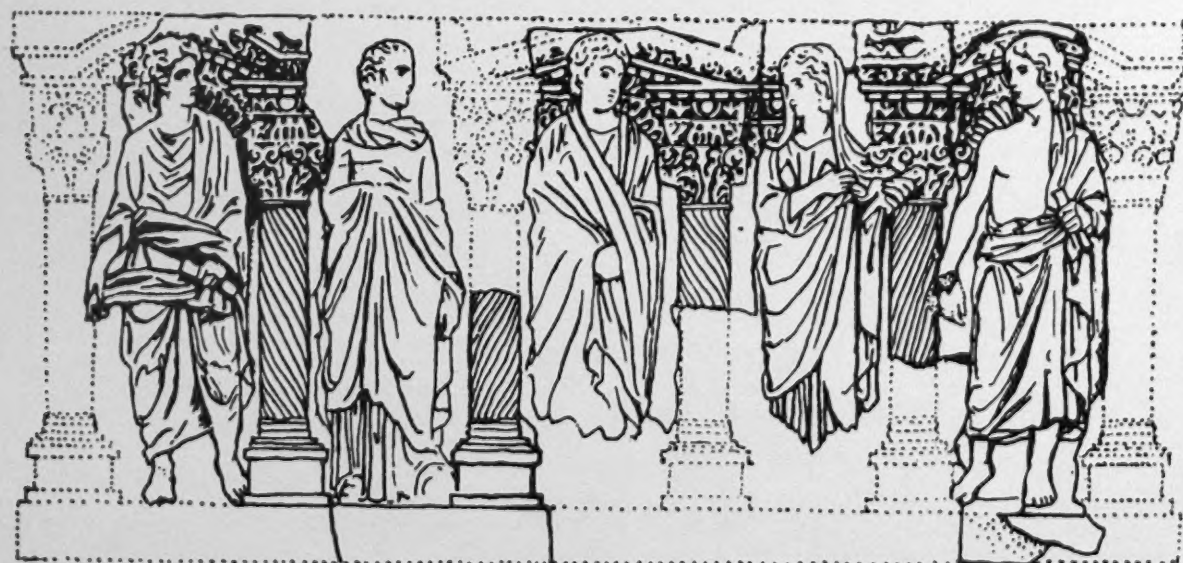


Fig. 26. — Reconstitution du sarcophage Richmond-Athènes. Face principale. D'après M. Fritz Eichler.

défunt (fig. 26)⁷⁰; sur l'un des petits côtés, on avait représenté les Dioscures. Notre personnage, apollinien d'aspect, a pourtant les traits qui caractérisent par excellence le Jésus-Christ d'un sarcophage du Musée National de Ravenne⁷¹. Il s'agit donc très probablement du Christ. Sa mise en relation iconologique avec les Dioscures s'entend par le fait que ceux-ci étaient les divinités protectrices de l'âme pendant son voyage vers les Champs-Élysées⁷²; le Christ aussi est le Sauveur⁷³. C'est aussi le cas du sarcophage n° 4 du Musée chrétien d'Arles⁷⁴. Il est donc très probable que nous soyons en présence de monuments pénétrés de syncrétisme. Par son style, le sarcophage Richmond - Athènes remonte au plus tôt à l'art des Sévères.

La petite statue d'Orphée d'Égine, conservée au Musée Byzantin d'Athènes (Inv. B.M. 558/T. 93) est bien connue (fig. 27 et 28⁷⁵; un aigle est posé sur la tête d'Orphée. Par ses formes lâches, quasi effacées, le relief aplati, les plis rares et légèrement travaillés au trépan, le modelé du visage — en particulier des yeux et des boucles de cheveux — et surtout par l'intensité de la vie exprimée sur le visage, par toutes ces caractéristiques, cette statuette se rapproche

des œuvres du premier tiers du IV^e siècle⁷⁶. Nous insisterons sur les boucles; elles sont fréquentes dans l'art de l'antiquité tardive depuis la deuxième moitié du III^e siècle⁷⁷; elles constituent d'autre part un des traits de l'image d'Orphée dans le marbre⁷⁸. Souvent la chevelure des Trois Mages ou celle des Trois jeunes Hébreux dans la fournaise — figures semblables à celle d'Orphée — est rendue en boucles sur les sarcophages. Il est important de constater que souvent aussi la même chevelure caractérise les statuette du Bon Pasteur comme celles du Museo Pio Cristiano à Rome⁷⁹ et du Musée de Constantinople⁸⁰. De même, elle constitue souvent un des traits du personnage de Jésus-Christ sur les sarcophages. S'il est donc possible d'établir une parenté entre les figures d'Orphée et de Jésus-Christ à partir de leurs traits, on ne pourra peut-être pas contester que l'aigle, posé sur la tête d'Orphée, doit être considéré comme un attribut faisant de cette image d'Orphée une allégorie du Christ, étant donné qu'on tient l'aigle pour un symbole du Christ⁸¹. Sur la statuette en question, les animaux, par leurs réminiscences du naturalisme antique, se détachent de la forme artistique de la figure propre d'Orphée; ils ont conservé un

70. Voir la note précédente.

71. Gius. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Rome 1929, I, pl. II 2, Giselda Valenti Zucchini-Mileda Bucci, dans G. Bovini, *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina etc. di Ravenna*, II, Rome 1968, 23 s., n° 1.

72. Cf. N. Kraus, dans *Reallex. f. Ant. u. Christ.* III (1957), 1133 ss (s. v. Dioskuren).

73. A travers les Pères de l'église, une polémique s'engageait contre les Dioscures (id.).

74. M. Edmond Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris 1878, 38 ss, pl. XXIII-XXIV, Fernand Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille* (= Supplément à Gallia V), Paris 1954, 33, pl. I. Une confrontation avec d'autres monuments: Giov. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, II, Rome 1932, 339, Fr. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 103 et surtout Benoit, l. c.

75. Strzygowski, dans *Röm. Quartalschr.* 4, 1890, 104 pl. VI, H. Leclercq, dans *Dict. Arch. Chr. Lit.* I 2, 3089, fig. 1096 (s. v. Athènes), G. Sotiriou, *Νεώτερος Καλός Πομπήν τοῦ Ἑθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, dans *Ἀρχαιολ. Ἑφημ.*, 1915, 42, fig. 5, le même, *Guide du Musée Byzantin*, trad. O. Merlier, 36 s., fig. 17, I. Svoronos, *Das Athener National-museum*, III, Athènes 1937, 651, pl. CLXXII, Christian Zervos, *L'art en Grèce des temps préhistoriques, etc.*, Paris 1934, fig. 297, Charles Picard, *Sur l'Orphée de la fontaine monumentale de Byblos*, dans *Miscellanea G. de Jerphanion* (= *Orient. Christ. Per.* XIII) Rome 1947, 269, fig. 3, S. Bettini, *Amuleti*

paleocristiani?, dans *Jahrb. österr. byz. Gesellsch.* II, 1952, 79, A. Grabar, *Le premier art chrétien* (Gallimard 1966) fig. 101. Autrefois au Musée National d'Athènes Inv. 2705.

76. Sarcophage du Musée des Thermes à Rome (Wilpert, *Sarcofagi*, pl. CXXXIX, 2, Fr. W. Deichmann, *Reperitorium der christlichantiken Sarkophage. I. Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, 316 s. n° 770, pl. 121), couverture de sarcophage au cimetière de Priscilla (Wilpert pl. CCXXII, 6, Deichmann, 248, n° 618, pl. 93), sarcophage du cimetière des SS. Marco e Marcellino (Wilpert, CXXIII, 2, Deichmann, 251 s., n° 624).

77. Cf. Le togatus du Musée de Bucarest: H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo 1933, 22 s., n° 17, fig. 49; Arc de Constantin à Rome: Hans Peter L'Orange-Armin von Gerkan, *Der spätantike Bilder-schmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939, pl. 15 a, b; 16, 20 a, c et 35 c, e. La chevelure des putti est souvent rendue par des boucles.

78. Orphée du Musée d'Istanbul n° 488: G. Mendel, *Catalogue des sculptures, etc.*, II, Constantinople 1914, 420 s., n° 651, O. Wulff, *Bibliographisch-Kritischer Nachtrag zu Alchrisl. u. byz. Kunst* 18, fig. 532, Picard 274, fig. 4.

79. Wilpert I, 71 s., fig. 31 et pl. LII, 5.

80. Id., pl. LII, 9.

81. Th. Schneider — E. Stemplinger, dans *Reallex. f. Ant. u. Christ.* I (1950) 91 s. (s. v. Adler), L. Wehrhahn-Stauch, dans *Lexikon der Christl. Ikonographie* I (1968) 70 ss. (s. v. Adler).

air du langage artistique de l'original dont cette statuette fut une copie. Et c'est par cet intermédiaire, avec cette figure d'Orphée que nous approchons de l'époque préconstantinienne.

Parmi les monuments discutés ci-dessus, un certain nombre d'inscriptions, le bas-relief d'Élide et quelques fresques des tombeaux de Thessalonique ont un contenu chrétien très net. Bien entendu ces monuments manquent de signes extérieurs comme les symboles ou le nom de Jésus-Christ, etc., qui prouveraient qu'ils ont appartenu à des chrétiens ; une seule exception : le chrisme des graffiti de l'époque de Dioclétien

très probablement, à Thessalonique. C'est par *lege artis* que nous avons étendu nos investigations aux monuments dont le caractère chrétien ou païen n'est pas clair.

Si on voulait conclure, on pourrait donc dire qu'à l'époque préconstantinienne, en Grèce, bien qu'il existât des communautés vivantes, les chrétiens n'ont pas laissé de traces importantes. Leur vie religieuse ne se distinguait pas de la vie païenne par des traits très prononcés ; elle évoluait en marge de la population païenne.

D. I. PALLAS.



Fig. 27. — Athènes, Musée Byzantin. Statuette d'Orphée.
Inv. B. M. 558 (Photo du Musée).



Fig. 28. — Détail de la fig. 27.



Fig. 10. — Sofia, Museo Archeologico. Rilievo da Ph. Bruneau¹.



Fig. 11. — Parigi, Hotel de Cluny. Particolare di un dittico eburneo (da R. Delbruck).

UN RELIQUAIRE PALÉOCHRÉTIEN RÉCEMMENT DÉCOUVERT PRÈS DE THESSALONIQUE

par Marie PANAYOTIDI et André GRABAR

Le musée de Thessalonique possède un chef-d'œuvre de l'orfèvrerie paléochrétienne, insuffisamment connu des spécialistes, malgré ses qualités esthétiques exceptionnelles et son intérêt historique. C'est un reliquaire en argent, garni de reliefs figuratifs, qui est exposé dans la vitrine n° XXII. Il provient de la péninsule de Chalcidique, en Macédoine, où il a été trouvé en 1966, lors de la construction d'une nouvelle route près du village de Néa Héraclia, à vingt mètres de la mer¹. Écrasé par la terre, ce bel objet était plat au moment de sa découverte. Le restaurateur du service archéologique, M. D. Mathios, lui a redonné sa forme initiale, en complétant les parties détruites par une matière plastique qu'on distingue aisément sur l'original et sur les photographies.

C'est une boîte rectangulaire à couvercle plat mesurant 0,12 m de long, 0,095 m de large et 0,095 m de haut. Elle comprend deux parties distinctes — le coffret propre-

ment dit, dont la hauteur est de 0,075 m, et son couvercle à rebord profilé de 0,025 m de hauteur, qui s'adaptent l'un à l'autre par un rebord, et une bande de 0,005 m, un peu en retrait, aménagés sur les parois verticales de la boîte. Les bords du couvercle et du fond sont pliés pour s'emboîter dans les parois verticales de la boîte. Sur sa face postérieure furent trouvées en place deux charnières et, sur le petit côté gauche, un loquet, composé de deux crochets, un mobile et un autre immobile, attachés respectivement au couvercle et à la boîte.

Le reliquaire est confectionné avec de minces feuilles d'argent décorées de reliefs au repoussé. Sur la face principale est représentée la Remise de la Loi par le Christ aux apôtres Pierre et Paul (*Traditio legis*). Sur la paroi opposée, ce sont les Trois jeunes Hébreux dans la fournaise; le petit côté gauche présente Daniel dans la fosse aux lions; le petit côté droit, Moïse recevant le Décalogue au Sinaï. La surface horizontale du couvercle est occupée par le monogramme du Christ flanquée des lettres A et Ω, tandis que sur son rebord profilé court un rinceau de vigne avec des grappes et des feuilles.

Les quatre parois du coffret sont confectionnées avec une seule et même feuille d'argent. L'orfèvre, après y avoir aménagé les reliefs — une représentation pour chaque face — l'a pliée quatre fois pour l'adapter à la forme rectangulaire de la boîte. On distingue encore, à l'intérieur, la soudure faite à l'angle de la paroi postérieure et droite du coffret². Le fond est soudé sur ses quatre côtés. Le couvercle enfin, très

1. M. MICHALIDES, 'Αργυρά λειψανοθήκη τοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης, in «Athens Annals of Archaeology», 2/1, 1969, pp. 48-49, fig. 1. F. PETAS, 'Αρχαιότητες καὶ μνημεῖα Κεντρικῆς Μακεδονίας, in «Αρχαιολογικὸν Δελτίον» 22, 1967, B'-Chroniques, p. 377. ID., Χρονικά Ἀρχαιολογικά, in «Μακεδονικά», 9, 1969, p. 183, fig. 1. H. BUSCHHAUSEN, *Die spätromischen Metallserien und frühchristlichen Reliquiare*, Wien 1971, pp. 234-239, pl. B 43-44 et 63-66.

2. Il faut noter que l'angle opposé à celui-ci, c'est-à-dire, celui de la paroi antérieure et de la petite paroi gauche, n'est pas visible, parce qu'on l'a soutenu à l'intérieur avec de la matière plastique; mais ce procédé, celui d'utiliser une seule feuille qu'on plie ensuite, est très évident sur le reliquaire de Thrace: A. GRABAR, *Un reliquaire provenant de Thrace*, in «L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge» 1^{er} vol., Paris 1968, p. 421.

abîmé, ne nous permet pas d'observer plus de détails sur sa confection. L'artiste³ a d'abord gravé de l'extérieur les contours des figures; ensuite il a retourné la feuille et après l'avoir posée sur quelque chose de souple (de la poix?), a frappé doucement sur la surface de la feuille pour obtenir les reliefs voulus. Il a dû retourner encore la feuille pour avancer le travail et ainsi de suite, jusqu'à l'obtention de la forme achevée avec tous ses détails. Sur la tête de saint Paul (fig. 5), dans la « Traditio legis », on peut encore distinguer le contour incisé, tangent au relief, que l'artiste a oublié d'effacer par la suite. Il en est de même pour les contours des mains et des pieds de plusieurs personnages. On distingue aussi le dessin libre primitif, inachevé, au revers de la bordure des tuniques des saints Pierre et Paul (fig. 4, 6) et sur la chlamyde de Daniel là où elle s'élargit (fig. 8). La tête du Christ a été martelée assez profondément de l'intérieur: on y voit le creux léger du nez, le raccourci des joues, les détails des yeux, de la bouche et des boucles des cheveux. L'épaule et la jambe droites aussi ont été frappées profondément, pour obtenir un relief plus accusé, tandis qu'une partie du corps de Jésus, représentée en retrait, n'a été que gravée à l'extérieur, et il en est de même pour toutes les figures en « contraposto », représentées en raccourci. Dans la représentation des Trois jeunes Hébreux dans la fournaise, le bras et la main de celui de droite (fig. 11) qui passent derrière ceux de son voisin, sont, eux aussi, gravés sur la face extérieure. Pour ce qui est des mains, en général, les paumes ont été travaillées de l'intérieur, tandis que les doigts n'ont été que gravés de l'extérieur. Une seule exception, la Main de Dieu, dans la représentation de la Remise de la Loi au Sinaï. Elle est grande et en forte saillie: là les doigts aussi ont été sculptés de l'intérieur. La bouche des trois Hébreux et celle de Daniel, l'oreille de saint Pierre (fig. 6) et bien d'autres détails ont été seulement gravés. Souvent les plis ont été légèrement façonnés de l'intérieur, mais d'autres fois ils ne sont que gravés du dehors, comme le V qu'ils forment sur la poitrine du Christ, par exemple (fig. 4).

Les charnières ont été posées après l'exécution du coffret. Sans parler de leur caractère rudimentaire, elles ont été soudées par-dessus les reliefs et en recoupent même une partie de la représentation, sur la face postérieure de la boîte et sur le rebord du couvercle. Faut-il en déduire qu'il s'agit de travaux plus récents? Ce n'est pas certain, car on rencontre des maladresses semblables sur d'autres exemples⁴; il n'est évidemment pas possible de supposer que tous ils ont reçu des charnières à une autre époque. C'est l'emplacement des charnières, sur le reliquaire de Thessalonique, qui indique la place occupée par chacune des quatre scènes que composent les reliefs.

En voici la description plus détaillée, en commençant par la scène de la face antérieure. Dans la scène de la *Remise de la Loi* (fig. 4-6), on voit un Christ imberbe, avec de longs cheveux qui lui tombent sur les épaules. Il est légèrement tourné à gauche, tandis que sa tête fait un mouvement dans le sens inverse. De la main droite, il bénit et il tient un rouleau déployé dans sa main gauche. Il n'est pas nimbé. Pieds nus, il porte le chiton talaire aux manches larges jusqu'aux coudes qui laissent apparaître une seconde tunique à manches longues et étroites. Par-dessus il porte un himation qui recouvre son épaule gauche et enveloppe son corps, sous le bras droit, pour se poser finalement sur le bras gauche. A la gauche du Christ, vu de côté, saint Pierre barbu, cheveux courts au-dessus d'un front bas. Il s'élance vers le Christ en s'appuyant sur sa jambe droite, le genou plié, tandis que sa jambe gauche, restée en arrière, ne fait que toucher le sol. Saint Pierre tend les mains vers Jésus, pour recevoir le rouleau déployé et tient, en même temps, posé sur son épaule gauche, un long bâton qui se termine par une croix avec un « Rho » ouvert. Il est vêtu, comme le Christ: chiton

3. Pour la technique: D. K. HILL, *Ancient Metal Reliefs*, in « *Hesperia* », XII, 1943, pp. 100-107. H. MARYON, *Metalworking in the Ancient World*, in « *American Journal of Archaeology* », LIII, 1949, pp. 121-123. D. E. STRONG, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, Glasgow 1966, p. 10.

4. On pourrait comparer surtout les charnières du reliquaire de Brivio, au Louvre et de celui du Vatican, en dernier lieu: H. BUSCHHAUSEN, *op. cit.*, pl. B 47 (n° 14), B 50-51 (n° 16).

talaire et himation dont un pan tombe sous son avant-bras gauche. Saint Paul vient de gauche: il a une barbe plus longue et un front nettement plus dégagé que Pierre. Comme celui-ci, il lève son regard vers le Christ et renverse la tête. Il s'appuie sur le pied gauche. L'autre pied, écarté, ne fait que toucher le sol. Il tient un rouleau fermé dans la main gauche et lève la droite dans un geste d'enseignement-bénédiction, qui rejoint presque celui du Christ. Vêtu de la même manière, il porte l'himation sur son chiton talaire et une tunique dont on voit seulement les manches longues et étroites.

Le Christ occupe le centre de l'image. La ligne qui passe au milieu de sa tête et aboutit à son talon gauche constitue l'axe de la scène, divisée en deux parties distinctes et asymétriques. C'est cela qui donne une allure monumentale et une importance exceptionnelle à la figure de Jésus, dont la taille ne diffère cependant pas de celle de ses deux acolytes. Le mouvement spontané des deux apôtres, leur âge avancé, leurs traits typiques⁵, soulignent par contraste la jeunesse éternelle du Christ, qui remet triomphalement sa Loi Nouvelle⁶.

La représentation de la *Traditio legis*, fréquente sur les sarcophages de la seconde moitié du IV^e siècle et du début du V^e, a dû être inventée vers le milieu de ce siècle, date à laquelle on place le sarcophage du Latran n° 174⁸ et la mosaïque fortement

restaurée de Sainte-Constance à Rome⁹. Les scènes d'investiture d'empereur et de distribution de largesses impériales, propres à l'iconographie du Bas-Empire, ont dû fournir le schéma de cette représentation¹⁰. Ce thème est l'un des premiers et des plus importants que l'imagerie chrétienne ait empruntés à l'imagerie impériale¹¹. Il reflète peut-être la composition absidiale d'une église constantinienne de Rome¹² ou d'un autre sanctuaire important de l'Empire Chrétien à ses débuts¹³.

Dans cette scène, le visage imberbe du Christ adolescent, est plus ancien dans l'art chrétien que celui du Christ barbu. Sainte-Constance ne peut fournir un bon exemple, à cause des restaurations subies par cette mosaïque. Mais rappelons que dans les plus anciennes représentations de la « Traditio legis », celle du sarcophage de Junius Bassus aux Grottes Vaticanes¹⁴, de 359, et du sarcophage du Latran n° 174¹⁵, presque contemporain, le Christ garde sa jeunesse, tandis que les deux types du Christ — adolescent et barbu — sont appliqués parallèlement au dernier quart du siècle¹⁶. Le type de l'adolescent-imberbe disparaît ensuite, progressivement, remplacé par le type barbu¹⁷. Ce recul commence à l'époque théodosienne à laquelle on peut faire remonter les premiers « portraits » du Christ¹⁸. On abandonne alors la formule de la jeunesse idéale de Jésus au profit d'une formule

5. Leurs traits ont été fixés dès le troisième siècle: A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, London 1969, pp. 68-70.

6. A. GRABAR, *Le premier art chrétien (200-395)*, Paris 1966, p. 274. Id., *Christian Iconography...*, p. 34.

7. J. WILPERT, *I Sarcophagi cristiani antichi*, Rome 1929-16, pl. XII_{1,2}, XIII, XIV_{1,2}, XVII_{1,2}, XXXV_{1,2}, XXXIX_{1,2}, XLII_{1,2}, LXXXII_{1,2}, CXXI_{1,2}, CXXXI_{1,2}, CXXXIX_{1,2}, CL_{1,2}, CLXXXVIII_{1,2}, CCLIII, CCLXVI.

8. A. GRABAR, *op. cit.*, pp. 249-252, fig. 33-276. F. W. DEICHMANN, G. BOVINI et H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, Wiesbaden 1967, pp. 274-277, pl. 106 (n° 677).

9. J. WILPERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 3^e éd. Freiburg im Breisgau 1917, pp. 295-298, pl. 4. F. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Kirchen in Rom*, Basel 1948, pp. 25-30, pl. 19. A. GRABAR, *Le premier art chrétien...*, pp. 188-192.

10. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, pp. 200-202. D'autres opinions sur la formation de cette représentation: F. GERKE, *Christus in der spätantiken Plastik*, 2^e éd., Berlin 1941, pp. 53-57. E. STOMMEL, *Beiträge zur Konstantinischen Sarkophagplastik*, Bonn 1954, p. 90. Géza de FRANCOVICH, *Studi*

sulla scultura Ravennate, I. I. Sarcophagi, in « *Felix Ravenna* », 1958, pp. 125-136.

11. A. GRABAR, *Christian Iconography...*, pp. 42-44.

12. T. BUDDENSIEG, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, in « *Cahiers Archéologiques* », 10, 1959, p. 166.

13. A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques de l'art chrétien antique*. II. Iconographie, Paris, 1946, p. 327.

14. F. GERKE, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, Berlin 1936, pp. 5, 9-10, pl. 5, 15. A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, pp. 246-248, fig. 41, 273. En dernier lieu avec la bibliographie précédente: F. W. DEICHMANN, G. BOVINI et H. BRANDENBURG, *op. cit.*, 1967, pp. 279-283, pl. 104, 105.

15. Cf. ci-contre, n. 8.

16. J. WILPERT, *I Sarcophagi...*, pl. CLXXXVIII_{1,2}. Maria LAWRENCE, *City-gate Sarcophagi*, in « *Art Bulletin* », X, 1927-8, pp. 6-7, fig. 2-3. Id., *Columnar Sarcophagi in the Latin West*, in « *Art Bulletin* », XIV, 1932, pp. 173-174, 185 (chronological chart).

17. F. GERKE, *Christus in der spätantiken Plastik...*, pp. 60-62. A. GRABAR, *Le premier art chrétien...*, fig. 233, 234, 237.

18. A. GRABAR, *Christian Iconography...*, pp. 71-72.

conforme au goût du temps¹⁹. C'est à cette époque aussi qu'on entoure la tête du Christ d'un nimbe²⁰.

La scène de *Daniel dans la fosse aux lions* occupe la paroi gauche (fig. 8, 9, 10). Daniel se tient debout, en prière, entre deux lions qui l'assaillent. Il est vu de trois quarts, la tête tournée du côté opposé au mouvement du corps. Daniel s'appuie sur sa jambe gauche qu'il pose sur un sol rocheux et soulève légèrement la droite. Vêtu à la persane, il porte une tunique relevée au-dessus des jambes, avec manches longues et étroites, le saraballe, la chlamyde. Il a dû être coiffé du bonnet phrygien, mais cette partie du relief manque. Asymétriquement, les lions sont représentés de part et d'autre de Daniel. Ils ont l'air menaçant : l'un, accroupi, rugit, l'autre se précipite sur Daniel. Mais ce n'est qu'une manière de souligner le miracle qui devait rendre inoffensifs les deux fauves. Une partie de la queue et de l'arrière-train du lion, à droite, ont été coupées.

L'image de Daniel dans la fosse aux lions (Dan. 6.17-24 (16-23)) appartient au répertoire courant des catacombes chrétiennes²¹, des sarcophages et des tables d'autel à rebords historiés²², voire des mosaïques des bâtiments constantiniens²³. [Elle était maintenue dans l'art constantinien]. Elle évoquait un des « paradigmes » du salut accordé

par Dieu aux fidèles sous l'Ancienne Loi²⁴. Elle a pu être créée par les Juifs, tout comme l'ensemble du cycle vétérotestamentaire de la première iconographie chrétienne²⁵. Mais le premier exemple juif connu ne remonte qu'au v^e siècle (mosaïque de pavement dans la synagogue de Naaran²⁶). Daniel était représenté soit nu, soit habillé à la persane. La première version est typique pour les œuvres paléochrétiennes d'Italie²⁷, tandis que la seconde serait d'origine orientale²⁸. Certes, sur certains sarcophages d'Italie et de Gaule, et parfois dans les catacombes, il porte bien une tunique²⁹. Mais on a soutenu que ces rares exemples remonteraient au III^e siècle et que la formule aurait été abandonnée au IV^e³⁰. Le texte de la Bible étant muet quant au costume de Daniel, les iconographes pouvaient ne pas se montrer unanimes sur ce point, et se laisser inspirer par les spectacles des arènes³¹ et imaginer Daniel comme un Romain condamné aux bêtes.

Sur la paroi postérieure, la scène des *Trois jeunes Hébreux dans la fournaise* est conforme à l'iconographie habituelle. On les voit debout et en prière, au milieu des flammes (fig. 11, 12). Deux de ces personnages sont légèrement tournés vers la droite, le troisième, vers la gauche. Tous s'appuient sur un seul pied, droit ou gauche, et écartent légèrement l'autre pied. Leurs bras d'orantes

s'entrecroisent de part et d'autre de la figure centrale. La tête du jeune personnage de droite suit le mouvement du corps, tandis que celle du jeune homme du milieu est tournée du côté opposé, vers le troisième Hébreu qui fait un mouvement symétrique. Ils sont habillés à la persane : tuniques courtes à manches longues et étroites, soulévées au-dessus des cuisses, saraballes, chlamydes. Seule celle du personnage de gauche est visible derrière son dos. Sur leurs cheveux bouclés sont posés des bonnets phrygiens.

La représentation des Trois jeunes Hébreux dans la fournaise (Dan. 3.19-27 (18-26)) appartient au même cycle des « paradigmes » du salut que la scène de Daniel dans la fosse aux lions. Elle aussi est courante dans les catacombes³², sur les sarcophages et les tables à rebords historiés³³, ainsi que dans les mosaïques des bâtiments constantiniens³⁴. Les trois jeunes gens sont toujours habillés et coiffés du bonnet phrygien, conformément au texte de la Bible. Dès le IV^e siècle, la scène peut être complétée par la représentation de la fournaise, d'un ange et d'un chauffeur. La formule simple, celle de notre reliquaire, est la plus ancienne³⁵.

La représentation de la *Remise de la Loi Ancienne à Moïse au Sinaï* se trouve sur la paroi droite du reliquaire (fig. 7). Vu de profil, Moïse gravit la pente raide du Sinaï qui a l'aspect d'un amoncellement de grosses pierres. Il tend ses mains voilées vers la Main divine qui lui remet le rouleau fermé de la Loi. Moïse a les pieds nus ; il porte un himation qui enveloppe étroitement

son corps. Sous le himation, on distingue le bord d'un chiton talaire. De la tête de Moïse, il ne reste que le sommet garni de cheveux courts et le front jusqu'aux sourcils. Une autre lacune : entre la tête de Moïse et la Main divine. La composition, de cette image semble malheureuse, mais on ne saurait en juger vu l'état de conservation défectueux de la paroi du reliquaire qu'elle décore.

La Remise de la Loi au Sinaï figure souvent sur les sarcophages du IV^e siècle³⁶ et elle apparaît dans la catacombe de la Via Latina qui date de la fin du même siècle³⁷. On la voit aussi, mais dans une version différente (le Christ trônant remet la Loi à Moïse), dans la Rotonde de Sainte-Constance, du milieu du IV^e siècle et où elle fait pendant à la Remise de la Loi Nouvelle à Pierre³⁸. La scène du Sinaï fait aussi partie des peintures de la synagogue de Doura-Europos, qui, elle, date de la première moitié du III^e siècle³⁹.

Le couvercle (fig. 1-3), assez mal conservé, est décoré d'un chrismon accompagné des lettres A et W. Ses branches sont adaptées au rectangle du couvercle et se terminent par une ligne ondulée. La lettre « Rho » se laisse reconstituer quoiqu'on n'en voit que l'extrémité de la volute.

Reflet du labarum constantinien, le chrismon est devenu symbole de la victoire chrétienne⁴⁰. Il a été souvent reproduit au IV^e siècle⁴¹, seul ou accompagné des lettres apocalyptiques (Apoc. I, 8)⁴².

Un rinceau de vigne avec des feuilles et

19. S. AUGUSTINI, *Enarratio in psalmum CXXXII*, 7 (vers 2), in Migne, PL XXXVII, col. 1733.

20. MARIA LAWRENCE, *City-gate*..., p. 43. Id., *The Sarcophagi of Ravenna*. Monographs on Archaeology and Fine Arts sponsored by the Archaeological Institute of America and the College Art Association of America, II, 1945, p. 24.

21. G. WILPERT, *Le pitture delle catacombe Romane*, Rome 1903, pl. 25, 62, 89, 103, 104, 106, 107, 114, 131, 166, 169, 197, 200, 212, 219, 232, 234, 240, 246. A. FERRUA, *La pittura della nuova catacomba di via Latina*, Cité du Vatican 1960, pl. X, CXVI.

22. J. WILPERT, *I Sarcophagi*..., pl. IV, LXXXI, LXXXVI, CIII, CXXII, CXXVIII, CL, CLVII, CLXII, CLXIV, CLXVI, CLXXVII, CLXXIX, etc. A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècle)*, Paris 1963, p. 21. On sait d'après Eusèbe (*De vita imp. Constantini*, lib. III, cap. XLIX in Migne PG, col. 1109-1110) que Constantin fit construire dans sa nouvelle capitale des fontaines décorées de statues en bronze du Bon Pasteur et de Daniel avec les lions. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 44.

23. A. GRABAR, *Le premier art chrétien*..., p. 192.

24. A. GRABAR, *Martyrium*, II, pp. 9-11. Id., *Le premier art chrétien*..., pp. 102-105. Id., *Christian Iconography*..., pp. 10-12. G. P. KIRSCH, *The Catacombs of Rome*, Rome 1947, pp. 64, 66.

25. A. GRABAR, *Christian Iconography*..., pp. 11, 23-27.

26. C. WATZINGER, *Denkmäler Palästinas. Eine Einführung in die Archäologie des Heiligen Landes*, II, Leipzig 1935, pp. 114-115.

27. La représentation de Daniel, nu, dans la fosse aux lions, populaire sur les sarcophages dits « à frise », est considérée comme typique du courant occidental : M. LAWRENCE, *City-gate Sarcophagi*..., pp. 20, 37. Id., *Columnar Sarcophagi*..., p. 128.

28. A. C. SOPER, *The Hato-Gallic School of Early Christian Art*, in « Art Bulletin », XX, 1938, p. 185 (Excursus I). F. GERKE, *Die christlichen Sarcophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940, pp. 168, 307, n. 3. M. LAWRENCE, *The Sarcophagi of Ravenna*..., pp. 27-28, n. 144.

29. J. WILPERT, *I Sarcophagi*..., pl. CLXIV. Id., *Le pitture delle catacombe*..., pl. 166, 169. Dans les exemples qu'on connaît — de Ravenne seulement — Daniel est représenté habillé à la persane : M. LAWRENCE, *op. cit.*, p. 9, fig. 17, p. 20, fig. 37.

30. F. GERKE, *op. cit.*, pp. 169, 202, 307.

31. A. GRABAR, *op. cit.*, pp. 15-17. Une dalle sculptée de Constantinople avec la représentation de Daniel dans la fosse aux lions, au-dessus duquel un velum est suspendu, montre comment cette contamination est facile : Id., *Sculptures*..., p. 47 n. 2, pl. XII, 4.

32. G. WILPERT, *op. cit.*, pl. 13, 62, 78, 114, 137, 140, 169, 172, 196, 240. A. FERRUA, *op. cit.*, pl. XIII, LXXXIX.

33. J. WILPERT, *I Sarcophagi*..., pl. CXXIX, CXXXVI, CLIX, CLXI, CLXII, CLXX, CLXXI, CLXXIV, CLXXV, CLXXVI, CLXXVIII, CLXXX, CLXXXI, CLXXXVII, CLXXX, CLXXXII, etc. A. GRABAR, *op. cit.*, pp. 22, 43-45, pl. X.

34. A. GRABAR, *Le premier art chrétien*..., p. 192.

35. F. GERKE, *op. cit.*, pp. 158, 177, 185 n. 2, 186. C'est l'évolution d'une image-signe vers une image descriptive, que toutes les représentations suivent : A. GRABAR, *Christian Iconography*..., pp. 94-95.

36. J. WILPERT, *op. cit.*, pl. LXXXI, LXXXII, LXXXVII, LXXXVIII, CXXII, CXXVIII, CXXIX, etc. A. C. SOPER, *The Latin Style on Christian Sarcophagi of the Fourth Century*, in « Art Bulletin », XIX, 1937, p. 169.

37. A. FERRUA, *op. cit.*, pl. XXXIII, LXIV, LXXXV, XCIII (en haut). A. GRABAR, *op. cit.*, p. 95.

38. A. GRABAR, *Le premier art chrétien*..., pp. 188-192, fig. 207.

39. C. H. KRAELING, *The Excavations at Dura-Europos*, Final Report VIII, pl. I : The Synagogue, New Haven 1956, pp. 230-232, 349-350, pl. XXXVI, fig. 60. Sur l'origine juive cf. A. GRABAR, *Martyrium*, II, p. 166. H. STERN, *Le Calendrier de 354 : étude sur son texte et ses illustrations*, Paris 1953, pp. 150-152. Surtout, A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*. Troisième article, in « L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge », 2^e vol., Paris 1968, pp. 791-792. Id., *Christian Iconography*..., p. 40. K. WITTMANN, *Ivories and Steatites*. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the D. O. Collection, volume 3, Washington, D.C. 1972, pp. 31-36.

40. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 39.

41. E. SALZBERGER, *Le symbole de la croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers Chrétiens*, in « Byzantion », 2, 1925, p. 393. ALISON FRANTZ, *The Provenance of the Open-Rho in the Christian Monogram*, in « American Journal of Archaeology », XXXIII, 1929, pp. 25-26.

42. M. LAWRENCE, *City-gate Sarcophagi*..., p. 7.

des grappes de raisin, très mutilé, décore le rebord profilé du couvercle⁴³. Les parties conservées ont gardé leur place originale sur le coffret restauré. En effet, on les avait trouvées en place et rattachées au couvercle. Une seule exception, pour le petit fragment au milieu de la face antérieure (fig. 1), dont la place initiale est incertaine.

Les scènes qui se déploient sur les quatre faces du reliquaire semblent être couronnées

43. Cf. la bande décorative du coffret dit de Projecta, au British Museum, en dernier lieu : H. BUSCHHAUSEN, *op. cit.*, pp. 210-214, pl. B 24-25.

L'étude des reliefs qui décorent le coffret de Thessalonique devra tenir compte de la destination de l'objet sur lequel on les trouve. Tous les sujets de ces reliefs sont chrétiens, et cela parle en faveur d'un usage cultuel du coffret qui, étant donné ses dimensions modestes, a de fortes chances d'avoir servi à conserver des reliques. Qu'il soit confectionné en un métal précieux et orné de très beaux reliefs ne fait qu'étayer cette conclusion. A l'époque paléochrétienne des boîtes de ce genre sont des reliquaires. Mais on devrait entendre ce terme d'une façon assez large et ranger parmi les reliquaires, à côté des coffrets destinés dès leur confection à cet usage, des boîtes qui à l'origine, ne servaient qu'à conserver on ne sait exactement quels objets précieux, et qu'on déposait dans la tombe de leurs propriétaires, probablement avec leur contenu¹, à moins que ces coffrets n'aient été fabriqués exprès en vue de cet usage funéraire. Dans le cas d'un second emploi comme lipsanothèque, ou dans celui des coffrets funéraires, le décor peut comprendre, côte à côte, des sujets chrétiens et des sujets païens courants. Mais la présence de ceux-ci nous semble exclue sur les reliquaires d'église, et c'est ce qui nous invite à ranger le coffret de Thessalonique plutôt dans cette catégorie. Cette hypothèse

par le Chrismon du couvercle et la belle bordure qui l'entoure. En les suivant de droite à gauche — comme l'écriture sémitique⁴⁴ — et en finissant par la couverture, on y lirait les pensées de l'auteur de ce décor : comme Dieu qui a donné sa Loi à son peuple élu au Sinaï et a accordé le salut à ses fidèles serviteurs, le Christ, par le triomphe de sa mort, l'a assuré à l'humanité entière, en l'investissant par ses paroles et en la mettant sous la protection de son nom⁴⁵.

Thessalonique.

Marie PANAYOTIDI.

me semble être étayée par un témoignage : le seul coffret qui ressemble étroitement au coffret de Thessalonique — celui de San Nazaro Grande de Milan² — a été trouvé sous le maître-autel de cette église du IV^e siècle, c'est-à-dire à l'emplacement normal des lipsanothèques, dans les sanctuaires de cette époque. Le coffret de Thessalonique, lui-aussi, a pu être confectionné pour conserver des reliques, dans une église, sans que ce soit certain.

N'empêche que le choix des sujets chrétiens pour les reliefs qui le décorent l'apparente à toute la famille des coffrets paléochrétiens qu'ils soient reliquaires depuis l'origine ou simplement boîtes à usage funéraire. Et cela s'explique : le culte des corps saints étant étroitement lié aux cultes funéraires, c'est — pour l'essentiel — le répertoire des cycles

1. Exemples de cet usage et coffrets précieux trouvés dans les tombes paléochrétiennes, lors des fouilles, cités par H. Buschhauser, ouvrage cité note 1, p. 14 et s. Ce sont ces coffrets que nous appelons *infra* coffrets ou boîtes à usage funéraire : objets déposés dans les tombes, mais non pas nécessairement reliquaires, du moins pas dans leur fonction initiale.

2. Bibliographie abondante p. ex. dans Buschhausen, ouvrage cité note 1, p. 227-228. *Ibid.*, description détaillée et reproductions. Les meilleures reproductions : R. DELBRÜCK, dans *Antike Denkmäler* IV, 1930, pl. 1 à 3 et W. F. VOLBACH et M. HIRMER, *Frühchristliche Kunst*, Munich 1958, pl. 110 à 115.

funéraires, ceux des catacombes et des sarcophages, qui a été étendu à l'iconographie des reliquaires. Dans *Martyrium II*, en 1946, j'avais cité, en tant que sujets réservés aux parois des reliquaires, les images des saints (sur les reliquaires des « corps saints ») et les images des événements bibliques et évangéliques (sur les reliquaires des objets provenant des « lieux saints »), et il en était effectivement ainsi. D'autres reliquaires, ceux de Cirga en Isaurie³, du Museo Sacro du Vatican⁴ et de la cathédrale de Grado⁵, ont fait connaître d'autres images de saints fixés sur les lipsanothèques. Toutefois, en dehors de ces sujets spécifiques, qui renvoyaient au contenu des reliquaires, ceux-ci en présentaient bien d'autres qui, eux, relèvent de cycles chrétiens plus généraux et s'apparentent surtout aux répertoires iconographiques de l'art funéraire paléochrétien et plus précisément de l'art funéraire de la deuxième moitié du IV^e ou du début du V^e siècle, l'époque du grand essor du culte des reliques et des plus anciens parmi les reliquaires historiques connus (y compris le coffret de Thessalonique ; sur sa date, v. *infra*). Ce cycle, auquel notre reliquaire emprunte ses quatre images, comprend donc, en dehors des « portraits » des défunts (qui peuvent être les saints dont on conserve les reliques, mais aussi d'autres défunts⁶), des paradigmes de salut des fidèles serviteurs de Dieu tirés des deux Testaments, les images de la Remise de la Loi par le Christ à Pierre et Paul, et de la Remise de la Loi vétérotestamentaire à Moïse au Sinaï (rappels de la fidélité du défunt ou du donateur à la volonté du vrai Dieu, seigneur tout

puissant). Son royaume idéal pouvait être précisé par la représentation des quatre fleuves du Paradis. Et on pouvait rappeler qu'il était ouvert aux fidèles depuis que le Christ eut triomphé sur la mort, cette victoire pouvant être évoquée de plusieurs manières : par une couronne de vainqueur qu'il tendait, par son symbole — l'Agneau —, par la croix ou le Chrismon — signe de la victoire chrétienne. Ajoutons que le Christ trônant (ou sa croix triomphale) y était parfois entouré des apôtres, rappel discret du jugement final (jugement qui est préfiguré par d'autres jugements, décrits par la Bible, et que les iconographes rappellent quelquefois). Enfin, pour mettre davantage en lumière l'œuvre salutaire de Dieu sur laquelle repose le salut du défunt et la valeur des reliques d'un saint, on rappelle des événements décrits dans les deux Testaments. Ce sont surtout des miracles⁷. Mais sur la lipsanothèque de Brescia on va même au-delà des miracles⁸. Toutes ces images ou catégories d'images — je le répète — ont leur pendant dans les cycles funéraires tels qu'on les connaissait du temps de ces reliquaires.

Autrement dit, prises dans leur ensemble, les images qui décorent ces boîtes sont moins portées à évoquer les corps saints et les objets sacrés qu'elles renfermaient (v. *supra* notre remarque de 1946), c'est-à-dire des personnes divines et saintes, ou les événements de l'histoire providentielle, que le donateur du coffret (parfois celui qui l'aura fait déposer plus tard dans sa tombe) invoquait dans ses prières pour le salut de son âme. Des inscriptions gravées sur ces coffrets, l'un trouvé à Cirga en Isaurie,

3. M. GOUGH, *A 5th Century Reliquary from Isauria*, dans *Byzantinoslavica* 19, 1958, p. 244-250. A. GRABAR, *Un reliquaire provenant d'Isaurie*, dans *CA* 13, 1962, p. 49-59. BUSCHHAUSEN, *Frühchristliches Silberreliquiar aus Isaurien*, dans *Jahrb. öst. byz. Ges.*, 11-12, 1962-1963 ; *op. cit.*, p. 190-207, pl. 13-19.

4. Capsella Africana, BUSCHHAUSEN, *l.c.*, A 15, pl. 48-49. Un martyr anonyme.

5. Reliquaire ovale de Grado (cathédrale de Grado) : portraits de quatre saints et d'une sainte dont les noms sont relevés par une inscription : BUSCHHAUSEN, *l.c.*, p. 246-247, 255.

6. Coffrets des Musées de Mayence et de Budapest. BUSCHHAUSEN A 60, p. 123, pl. 70-71 et A 61, p. 124, pl. 72 ; A 82 Paris, Cabinet des Médailles, *ibid.*, A 82, pl. 94 (plaquette acquise à Rome) ; reliquaire en ivoire de Pola. Bibliographie abondante réunie dans BUSCH-

HAUSEN, *l.c.*, B 10, p. 219-223, pl. 33-37 : au lieu d'un portrait statique, deux scènes entières, où l'on voit la consécration à l'Eglise d'un enfant et son baptême, en présence de parents.

7. Le recueil de descriptions abondamment illustrées des coffrets et reliquaires paléochrétiens publié récemment par BUSCHHAUSEN, *l.c.*, permet de se référer facilement aux pièces décorées des sujets iconographiques que nous venons d'énumérer. BUSCHHAUSEN, A 54, 57, 60, 61, 62, 66, 69, 71, 82 avec les planches correspondantes ; B 3, 4, 6, 10, 11, 12 (le reliquaire de Thessalonique que nous étudions), 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 25 avec les planches correspondantes. C 37.

8. Bibliographie immense. Voir K. DELBRÜCK, *Probleme der Lipsanothek in Brescia*, Bonn, 1952. Description et reproduction de toutes les images sculptées en ivoire.

l'autre en Syrie, et un autre encore à Grado près d'Aquilée⁹, affirment clairement que ces objets étaient des offrandes de ce genre, et ne laissent donc aucun doute sur la portée religieuse des images qu'on y fixait. Elles faisaient donc pendant à la prière du donateur, et si, en partie, elles évoquaient tel saint ou tel événement, c'est que la prière du donateur se référait plus particulièrement à ces saints ou à ces événements. Mais il y allait de toute façon du salut du donateur. L'unité des cycles des reliquaires se fait ainsi autour de ce thème général, complété parfois par des portraits des donateurs (v. *supra*) : à côté des termes de sa prière on rappelait les traits de celui qui la prononçait en offrant son coffret. L'importance de l'acte de l'offrande est mise en valeur par une scène représentée sur le reliquaire de Milan : on y voit des personnages apportant leurs dons à la Vierge avec l'Enfant. La petitesse des reliquaires et d'autres coffrets paléochrétiens n'a jamais permis d'y déployer une série d'images suffisamment large, pour répondre avec assez d'ampleur à la démarche de piété qu'était leur offrande. On en était toujours réduit à un fragment du cycle, et c'est aussi le cas des images réunies sur le reliquaire de Thessalonique.

Iconographie. — Aucune des quatre scènes représentées sur le coffret de Thessalonique ne présentent de particularités iconographiques notables. Toutes adoptent les versions les plus concises des sujets qu'elles traitent et qui ne permettent pas, nous semble-t-il, de reconnaître des traditions iconographiques

particulières, par exemple, propres à une région, ou à une époque déterminée. La composition du Christ donnant la Loi, nous l'avons rappelé, apparaît dans la deuxième moitié du iv^e siècle et reste fréquente pendant un siècle environ¹⁰. Au point de vue de l'iconographie, c'est l'époque à laquelle appartient notre coffret. Le chrismon du couvercle trouve les meilleures analogies sur les petits reliquaires de cette même période¹¹.

Style. — Le style des reliefs du reliquaire de Thessalonique est remarquable par sa fidélité aux formes de l'art classique, dans ses versions hellénistiques. Parmi les pièces d'orfèvrerie, seuls les reliefs du reliquaire de Milan s'approchent avec autant de succès des œuvres antiques, mais il faudrait citer également un petit nombre de reliefs en ivoire (pyxide du Musée de Berlin)¹², et en marbre¹³, qui pratiquaient ce style à la même époque, c'est-à-dire dans la deuxième moitié du iv^e siècle. Les marbres en question sont constantinopolitains (v. *infra*).

On n'aurait pas besoin de préciser davantage les traits caractéristiques de ce style s'il n'était qu'une réplique des formes classiques. Mais il tendait à en accentuer certains traits, et cela lui donne une physionomie particulière. Dans toutes ces œuvres, les personnages vus de face ont la tête et la partie droite du corps tournées à gauche et le reste du corps, tourné à droite (ou inversement). C'est un triple mouvement qui procède du « contraposto » classique et qui n'est que souligné par l'inclinaison obligatoire de la tête et le parti-pris de montrer le visage de trois-quart. Il en résulte une

espèce de danse, gracieuse mais maniérée et souvent peu adaptée au sujet (les trois Adolescents, Daniel).

Autre exagération : les attitudes des personnages vus de côtés, celles notamment des deux apôtres dans la Remise de la Loi. Pierre semble se précipiter vers Jésus, Paul rejette la tête en arrière et la relève inutilement, tout en bombant son torse. Des exagérations du même genre, mais bien plus accentuées, se retrouvent sur la pyxide de Berlin et sur le reliquaire de Milan (torse bombé, mouvements exagérés, muscles hypertrophiés). Sur les deux reliquaires, les visages des adolescents sont quelque peu efféminés [voir aussi le Moïse du Passage de la Mer Rouge, dans une peinture célèbre du Paris grec 139 (imitation d'un modèle du v^e siècle) : c'est le même type de visage et la même tête inclinée¹⁴]. Mais tandis que les reliefs de Milan multiplient les torsos nus athlétiques (que le reliquaire de Thessalonique ignore) et donnent à certains membres des personnages une saillie très forte, l'orfèvre du reliquaire de Thessalonique reste plus réservé et plus mesuré quant à l'écart entre les parties en retrait et en saillie de ses sculptures. Ce qu'on peut lui reprocher, en revanche — mais cela tient au dessin — ce sont les proportions un peu trapues des personnages et la grandeur exagérée de certains membres : par exemple, la main droite et le pied droit du Christ. Le mouvement de la jambe droite de Jésus est rendu maladroitement. Autre maladresse, dans la scène des Trois adolescents : de la chlamyde qu'ils portent sur leurs épaules, on ne voit — dans deux cas sur trois — que la partie qui repose sur la poitrine ; le reste — que suppose la partie visible, avec la broche qui le retient — n'est pas figuré du tout chez deux des adolescents. Comme nous le disions plus haut, tous les personnages et chaque partie de leur corps sont en mouvement. Cela est vrai également pour les deux lions qui flanquent Daniel. D'ordinaire, ils sont inertes et soumis au prophète, tandis que, ici, leurs muscles tendus, suggèrent bien leur force menaçante.

Nous avons rappelé l'existence de deux reliefs en marbre — il ne s'agit malheureusement que de fragments (v. n. 13) — qui

témoignent d'un style semblable, sans qu'il soit le même. L'un appartient à Dumbarton Oaks et représente le Christ guérissant un aveugle ; l'autre fait partie des collections du Musée Archéologique d'Istanbul. On y voit quatre personnages alignés, acéphales, revêtus du pallium et tenant à la main un rouleau. E. Kitzinger, qui leur a consacré une étude, attribue ces reliefs au règne de Théodose I^{er} (379-395), et cette chronologie nous paraît très plausible. Le style classique du reliquaire de Thessalonique, qu'on peut qualifier de suave, se retrouve sur ces reliefs en marbre, mais en moins maniéré. Les têtes juvéniles sont semblables, mais un peu plus sévères. Elles sont souvent penchées et tournées d'un côté, mais l'inclinaison est moins prononcée. Les quatre personnages acéphales du relief du Musée d'Istanbul nous font retrouver le mouvement latéral, très accusé, du corps qui correspond à un « contraposto » un peu forcé, comme sur les reliefs du reliquaire de Thessalonique. On devrait citer aussi un fragment de relief provenant de la colonne de Théodose : une tête de guerrier imberbe aux traits fins. Les grands yeux, la bouche, l'effet romantique de l'ensemble apparentent cette pièce aux images de Daniel et des Trois adolescents, sur le reliquaire de Thessalonique¹⁵.

Le style de ces reliefs nous permet de situer l'art du reliquaire de Thessalonique, par rapport à d'autres œuvres sculptées, en métal, en ivoire et en marbre, et de constater que ces pièces apparentées relèvent de l'art de Constantinople contemporain de Théodose I. Cela ne signifie pas que notre reliquaire remonte exactement aux années de ce règne ni qu'il ait été sûrement confectionné dans la capitale de l'Empire. A une exception près (le soldat de la colonne théodosienne) toutes les œuvres apparentées à notre reliquaire ne sont pas datées avec précision, et il en sera de même du reliquaire de Thessalonique. Il suffira de dire : époque théodosienne. Quant au lieu d'origine, on

9. — a) Cirga (deux inscriptions) : Κό(πτε) Ἰη(σοῦ) ((β)ο) ὁ(ε) μού (lecture de BUSCHHAUSEN, l. c., p. 195, et ὑπὲρ ἀναπαύσεως τοῦ μακαρί(β)ου Παύλου..., *ibid.*, p. 199 et s. — b) Syrie (Louvre, fragment de reliquaire avec saint Syméon) : εὐχαριστῶν τῷ θ(ε)ῷ καὶ τῷ ἀγίῳ Συμεῶνι στῶ(λτῇ) προσήνεκα, *ibid.*, p. 258. Bibliographie. — c) Grado : (après les noms de quatre saints et une sainte ; + S. Laurentius V(ir) S(pectabilis) Ioannis V(ir) s(pectabilis) Nicephorus sanctis reddedit votum. *Ibid.*, p. 247 avec bibliographie.

10. C'est la « Traditio legis » du reliquaire de Pola qui ressemble le plus à celle du reliquaire de Thessalonique. BUSCHHAUSEN, l. c., pl. B 33. V ; aussi la version de la mosaïque de Naples : J. L. MAIER, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques*, Fribourg, 1964, p. 42-43, 108-120. WILPERT, *Mosaiken und Malereien III*, pl. 4. Sluc du baptistère de Ravenne : F. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Kunst in Byzanz und Ravenna*, Bâle, 1958, p. 83.

SCHUMACHER, *Dominus legem dat*, dans *Röm. Quart.* 54, 1959.

11. Exemples : BUSCHHAUSEN, l. c., C 2, C 4, pl. C, 4, 6, 7.

12. W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, pl. 53, p. 77 avec bibliographie. Meilleurs reproductions. R. DELBRÜCK, *Consulardiptychen*, Berlin, 1929, fig. 1 et 2. PEIRCE et TYLER, *Art byzantin I*, pl. 98.

13. E. KITZINGER, *A marble relief of the theodosian period*, dans *DOP* 14, 1960, p. 17 et suiv., fig. 1 et 5. Le style du relief fig. 6 (sarcophage constantinopolitain dit « du prince » est apparenté mais assez différent). J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941, pl. 48. A comparer aussi aux sculptures de certains sarcophages de Ravenne qu'on croit être des imitations des sarcophages constantinopolitains, p. ex. le sarcophage de Liberius à S. Francesco. KOLLWITZ, *Die Sarcophage Ravennas*, Fribourg, 1956, p. 10, pl. 5-7 ; p. 155 et suiv.

14. H. BUCHTHAL, *The Miniatures of the Paris Psalter*, Londres 1938, pl. 9. Souvent reproduit, p. ex. DIEHL, *Manuel* II, fig. 288.

15. J. KOLLWITZ, *Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin, 1938, pl. 1, 2.

est bien d'accord pour reconnaître des imitations des sculptures de Constantinople dans certains sarcophages de Ravenne, et au contraire, en désaccord pour situer l'atelier des reliefs du reliquaire de Milan, si apparentés à ceux de Thessalonique, certains spécialistes penchant pour un atelier à Milan. Il est d'ailleurs évident que, lorsqu'il s'agit d'objets d'orfèvrerie de luxe, on pouvait tout aussi bien les transporter du lieu de leur confection dans n'importe quelle autre cité, que transférer un atelier d'orfèvres habiles d'une grande cité dans une autre, par exemple de Constantinople à Milan ou à Thessalonique. Bref, il faudra, pour le reliquaire de Thessalonique, s'en tenir au caractère constantinopolitain de l'art de ses reliefs d'époque théodosienne, tout en admettant que ce

coffret, trouvé non loin de Thessalonique, a pu aussi voir le jour dans cette cité importante. On sera peut-être plus avancé dans les possibilités d'une localisation plus sûre lorsqu'on aura identifié des œuvres de toreutique confectionnées sûrement à Thessalonique, étude qui n'a pas été entreprise jusqu'ici¹⁶.

Paris.

André GRABAR.

16. L'article de Anne TSITOURIDOU, Τὸ μισσόριον τοῦ Θεοδοσίου, dans *Mélanges G. Bakalaki*, Thessalonique, 1972, p. 191-195, qui voudrait attribuer le missorina de Madrid à un atelier de Thessalonique, m'est resté inaccessible. Quelle que soit la valeur de cette attribution, elle me semble prématurée, étant donné qu'on n'a jamais essayé d'établir les caractéristiques de l'orfèvrerie du IV^e siècle provenant de Thessalonique, ni même l'existence de pièces de cette origine conservées jusqu'à nos jours.



Fig. 1. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Vue d'ensemble.



Fig. 2. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Vue d'ensemble.



Fig. 3. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Couvercle.



Fig. 4. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Traditio legis.



Fig. 6. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Traditio legis.



Fig. 5. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Traditio legis.



Fig. 7. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Moïse au Mont Sinaï.



Fig. 8. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Daniel dans la fosse aux lions.



Fig. 9. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Daniel dans la fosse aux lions. Détail.

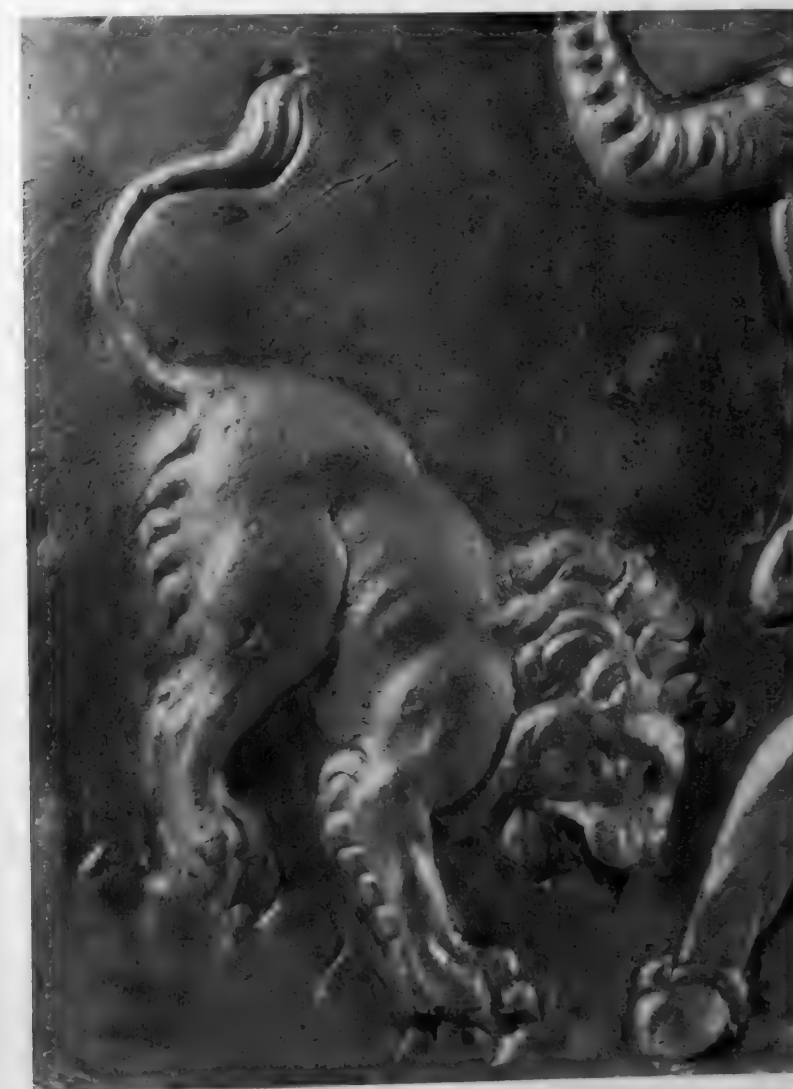


Fig. 10. — Thessalonique. Musée. Reliquaire paléochrétien. Daniel dans la fosse aux lions. Détail.

Huarte évoque la couleur blanche de son calcaire, était bâti sur les flancs Sud et Ouest d'une croupe allongée que contournait, dans une vallée profonde, la piste qui, venant d'Apamée à 15 km au Sud, gagnait vers le Nord les hauteurs qui dominent la vallée de l'Oronte (fig. 1). La crête de Huarte présente elle-même d'Ouest en Est les ruines d'édifices monumentaux et, par-delà, une nécropole où l'on a pu dénombrer à ce jour quarante-deux tombes à *arcosolia* d'époque chrétienne, signe de l'aisance et de l'importance des grandes familles qui exploitaient le sol, aujourd'hui stérile, mais dont la fertilité antique explique la présence de nombreux pressoirs. Des tessons du II^e siècle avant notre ère, qui ont été trouvés cet été témoignent d'une occupation contemporaine de l'Apamée hellénistique, tandis que deux inscriptions découvertes sur la crête attestent l'existence d'une agglomération bien organisée au temps des Antonins⁴.

L'extrémité occidentale de la crête de Huarte est occupée par un ensemble ecclésiastique composé de deux églises parallèles construites à des niveaux différents du Nord au Sud, et d'un bâtiment carré qui pourrait être un baptistère, le tout articulé par un escalier (fig. 2). Les architectes avaient utilisé les édifices antérieurs dont ils ont remployé quelques éléments, en procédant à des travaux de terrassement et à des remblayages. Les deux églises ont été entièrement dégagées, sauf le collatéral Nord de l'église supérieure (A) et une partie du collatéral Sud de l'église inférieure (B) sur laquelle une maison a été construite par les

habitants de Huarte. Ce sont des édifices à trois nefs et absides inscrites, dont le sol est entièrement garni de mosaïques. Ils possèdent les caractéristiques des églises d'Apamène telles qu'elles ont été définies par J. Lassus⁵ : elles ne possédaient pas de bēma, mais l'église B avait un ambon dans la nef principale et son collatéral Nord s'achevait à hauteur de l'abside par un martyrium dont on a retrouvé, intact, le grand reliquaire à huile. Abandonnés sans doute au VII^e siècle, les églises avaient été vidées de leur contenu, puis pillées : les restes des chancels, de l'ambon, des bases d'autels ont été retrouvés. Mais jamais les bâtiments n'ont fait l'objet d'une réoccupation, ni d'aménagements secondaires, si bien qu'on les retrouve dans leur état original. La partie inférieure du mur des absides était peinte, la conque garnie de mosaïques dont on a retrouvé en quantité les cubes de verre. Les mosaïques de sol ont été en quelques endroits défoncées par l'effondrement des arcs et des murs, surtout dans les absides ; des panneaux ont été, à date récente, enlevés par des fouilleurs clandestins. Leur décoration est essentiellement constituée dans les nefs par des animaux passant à travers un décor d'arbres et de fleurs stylisées ou poursuivant et égorgeant d'autres bêtes ; dans les nefs centrales, les tapis sont encadrés d'une bordure de rinceaux habités ; toutefois le collatéral Sud de l'église B est garni d'une mosaïque géométrique. Dans les entrecolonnements alternent les scènes d'animaux et les dessins géométriques⁶. Dans les absides, parmi les pampres de vigne et les rinceaux

qui s'échappent d'un vase, des animaux paisibles, brebis ou biches, peut-être venus de la décoration profane, n'évoquent pas moins les animaux symboliques de l'Écriture et contrastent vivement en tout cas avec les fauves déchaînés dans les nefs⁷. En réalité, la décoration de l'abside de l'église B, qui est d'un seul tenant, est formée de rinceaux de vigne qui se développent librement à partir d'un vase central et qui sont habités par des animaux pacifiques, cervidés, brebis ou volatiles⁸. Dans l'église A, l'abside est formée de deux compositions distinctes : l'une en demi-cercle occupe le fond de l'abside, l'autre rectangulaire emplit la partie antérieure du chœur⁹, celle-ci comprenant au centre une inscription dont il ne reste que quelques lettres. La décoration de ces deux motifs est formée de rinceaux de vigne : dans la partie antérieure, ils s'échappent au Nord et au Sud d'un calice d'acanthé et sont habités par deux gazelles ; dans la partie semi-circulaire, les rinceaux sortent d'un grand vase central dont il ne reste qu'un fragment de la panse et enveloppent des volatiles dont il reste deux pintades et un échassier. L'affinité des motifs décoratifs et leur technique d'exécution font supposer que les mosaïques d'absides ont été exécutées, sinon à la même époque, du moins dans un espace de temps relativement restreint.

Or, l'église B est datée par trois inscriptions

7. Chr. DELVOYE, « De l'iconographie palenne à l'iconographie chrétienne », dans les Actes du IX^e Congrès International d'Archéologie Classique (Damas 1971), Numéro spécial des *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* (1971), p. 330.

8. Sur les rinceaux de vigne « habités », cf. A. GRABAR, « Sources juives », I, dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris 1968, p. 767. — On notera que, dans le chœur de l'église Sud (B) un emplacement était réservé pour l'autel dont on a retrouvé la base fragmentée *in situ* ; dans l'église Nord (A), aucun emplacement n'était indiqué dans la mosaïque.

9. Cette division de l'abside, assez rare, entre un panneau rectangulaire et une composition semi-circulaire dans le fond de l'abside se rencontre à Ayas (Cilicie) dont A. Grabar a proposé la signification en expliquant la différence qui existe entre la décoration du sol des nefs et des chœurs (o.c., p. 760-762, fig. 1).

10. Cette inscription, bien conservée au moment de sa découverte (1969), a été transportée au musée de Hama et le texte a été publié : P. CANIVET, « Un nouveau nom sur la liste épiscopale d'Apamée : l'archevêque Photius en 483 », dans *Travaux et Mémoires* 5 (1973), p. 243-256 : « Ἐπὶ τοῦ δισοτάτου ἀρχιεπισκόπου | ἡμῶν Φωτίου καὶ Δωροθέου | περιόδευτοῦ καὶ Στεφάνου πρεσβυτέρου ».

sur mosaïque : l'une, à l'entrée Ouest, garde le souvenir de l'inauguration du tapis mosaïqué, le 20 avril 483, au temps de l'archevêque d'Apamée Photius et du périodeute Dorothee, tandis qu'à Huarte, Stéphanos était prêtre avec Jacques et Syméonios comme diacres¹⁰. Devant le martyrium, le cartouche inscrit, offert en mémoire de Thomas et pour ses enfants, a été exécuté en mai 484, Stéphanos étant toujours prêtre de la localité¹¹. Enfin, à l'extrémité Est du collatéral Sud, et à hauteur du chœur avancé, une inscription sur mosaïque porte seulement la date de sa pose en 485/6 ; le nom du prêtre ayant disparu derrière son titre, il est impossible de savoir si Stéphanos était encore en place¹². Le nom du périodeute figure encore sur l'inscription de 484, mais non celui de l'archevêque : or, nous avons démontré qu'au cours de l'été 484, il avait été remplacé par Conon¹³. En tout cas, l'église B a été aménagée pendant les trois années 483 à 485/6. Nous notons que l'inscription de 485/6 était moins bien exécutée que les précédentes qui semblent l'œuvre d'un même atelier avec des lettres dont les formes ne présentent pas de différences remarquables, tandis que celle de 483 offre des lettres de forme plus carrée et des *oméga* dont la branche médiane est inférieure aux deux autres.

L'église A possédait une inscription sur mosaïque dans le chœur : défoncée par l'effondrement de la voûte, l'inscription est

καὶ Ἰακώβου καὶ Συμεωνίου διακόν (ων), | ἐτελειώθη ἡ ψήφωσις τῆς ἁγίας | τοῦ [θε]οῦ ἐκκλησίας, μηνὸς Ξανθικοῦ κ' τοῦ δ' ἔτους | Ἰνδικτιόνης ἑκτης. La date est 20 Xanthikos 794 (Sél.), 6^e année de l'indiction.

11. L'inscription, encore inédite, a été découverte en août 1974 en très bon état de conservation. C'est un mémorial (ὁπὲρ μνήμης) en souvenir de Thomas, offert aussi pour le salut (καὶ σωτηρίας) de ses enfants ; la date est sûre ; entre le verbe ἐψήφισι (sic) et le nom ἔτους suivi de l'année (795 Sél., i.e. 484 ap. J.-C.) et de l'indiction (7^e), les lettres ΔΕ peuvent être l'abréviation phonétique du mois macédonien de Δαλιός dont la graphie δέσιος est effectivement attestée (par ex., *IGLS IV*, 1890, 1865) ; cf. V. GRUMEL, *Traité d'Études byzantines*, t. 1, *La Chronologie*, Paris 1958, p. 170.

12. Cette inscription, endommagée au moment de sa découverte en 1969 se trouve désormais au musée de Damas et son texte a été publié, i.e. dans *Travaux et Mémoires* 5 (1973), p. 256-258 : « Ἐπὶ τῷ τῷ ψήφιν τοῦ (?) ζήψ' ἔτους μηνὸς - - - | ζ' ἐπὶ τοῦ πρεσβυτέρου ἡμῶν [- - -] Le chiffre ζ' ne peut indiquer l'indiction, puisqu'à l'année 797 Sél. (485/486 ap. J.-C.) correspondait la 9^e année de l'indiction, mais le quantième d'un mois dont le nom a disparu.

13. Cf. *Travaux et Mémoires* 5, p. 246-253.

1450 (p. 433). On perd la trace de l'école néo-platonicienne d'Apamée vers le milieu du IV^e s. ; voir en dernier lieu, J. BALTY, « Archéologie et témoignages littéraires », dans *Apamée de Syrie, Bilan...*, 1969-1971, Bruxelles 1972, p. 209-214. Mais entre 386 et 388, les cultes païens sont encore vivaces puisque, non sans peine, l'évêque Marcel fait détruire le temple de Zeus à Apamée et plusieurs sanctuaires ruraux de la région ; cf. THÉODORE DE CYR, *Histoire Ecclésiastique*, 5, 21, 5-16 (éd. Parmentier-F. Scheidweiler, *GCS* 19, 1954, p. 318,5-320,15) ; d'après l'*Histoire Philothée*, 3 (PG 82, 1325 C¹⁴-1328 A¹), le monachisme cénobitique, bien développé en Syrie du Nord (Antiochène, Euphratésie) depuis le premier quart du IV^e siècle, n'a été inauguré, à quelques milles d'Apamée, que durant les dernières années du règne de Valens, mais les deux monastères initiaux qui, en 444, comptaient plus de 400 moines, avaient essaimé dans la région.

4. Il s'agit d'une inscription sur base honoraire, datée de 454 de l'ère des Séleucides (142 ap. J.-C.) et publiée

par P. CANIVET, *Epigraphica* 33 (1971), p. 91-98, et d'une inscription encore inédite, découverte en 1973, et datée de l'an 448 des Séleucides (136 ap. J.-C.), qui mentionne l'épimélète de la localité, Salmaios, à propos d'une construction.

5. J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Bibl. arch. et histor. de l'Institut de Beyrouth, Paris 1947 ; art. « Syrie », dans *DACL* 15 (1951), c. 1855-1942 ; « Églises d'Apamène », dans *Bulletin d'Études Orientales* 25 (1972), Damas 1973, p. 5-36. Cf. G. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du nord. Le massif du Bélus à l'époque romaine* (Institut français d'archéologie de Beyrouth. Bibliothèque d'Archéologie et d'Histoire, t. L), Paris, t. I-II (1953), t. III (1958).

6. A l'entrée principale de l'église Sud (B), la mosaïque recouvrait un second niveau de mosaïque : elles ont été transportées aux musées de Hama et de Damas ; la mosaïque du collatéral Sud de l'église Nord (A) a également été transportée à Damas.

réduite au mot *ὑπὲρ* suivi des fragments de trois lettres qui permettent d'une lecture *ὑπὲρ εὐχῆς*, « pour l'accomplissement du vœu de... ». A l'entrée, il y avait une inscription : cette partie de l'église étant construite vraisemblablement sur un sous-sol, un affaissement du terrain accentué par la pression des blocs effondrés avait entraîné presque le tiers du cartouche ; il ne restait que la partie gauche qui, malgré l'instabilité des tessères, a pu être dégagée. Le texte qu'on peut en partie reconstituer, dit que la mosaïque a été exécutée en mémoire (*ὑπὲρ μνήμης*) d'un certain Syméonios dont le titre ou la fonction a disparu, et « pour le salut » de sa famille, par les soins de son fils, au temps d'un prêtre dont le nom est détruit, et des diacres Stéphanos et Léontios. De la date, il ne reste que l'année de l'indiction, la dixième¹⁴. La graphie est d'aussi bonne qualité que celle des inscriptions de 483 et 484, mais par l'usage des ligatures et la forme des lettres, plus carrée, surtout dans le *rho* et le *phi*, cette inscription se rapprocherait de celle de 485 dont elle adopte l'oméga à branches inégales ; mais l'inscription de l'église A s'écarte des trois autres par la forme de l'omicron et du *thêta*, qui, au lieu d'être rectangulaire, est ovale. La seule forme des lettres ne permet pas

14. Cette inscription de 9 lignes, découverte en 1973, en mauvais état et mutilée, est encore inédite ; elle a été déposée et transportée au musée de Damas par les soins de M. Hafez, chef du service de restauration. Nous en donnons une première lecture : *ὑπὲρ μνήμης* [---] | Συμεωνίου τον δορο[---] | και παντων των διαφεροντων | αυτου επιφοβη το μη[---] | δια του ευλαδ(εστ)του | ημων πρεσ(βυτερου) --- | μη(νός) μαρτιου ινδ(ικτιονος) ι' | του [έτους ---] | και διακονον Στεφανου και | Λεοντιου. On notera que le nom est indiqué selon le calendrier romain, alors que les inscriptions de 483 et 484 utilisaient le

17. Le tableau prosopographique des quatre inscriptions I, II, III, IV se présente ainsi, les traits discontinus indiquant seulement un titre, le nom de personne ayant disparu totalement ou en partie :

	Église Nord (A)		Église Sud (B)		
Date : année p. G. indiction	IV 472 (?) 10°	I 483 6°	II 484 7°	III 485/6	
Archevêque d'Apamée		Photius			
Périodeute d'Apamée		Dorothee			
Prêtre de Huarte		Stéphanos	Dorothee		
Diacre de Huarte	----- Stéphanos	Jacques	Stéphanos	-----	
Diacre de Huarte	Léontios	Syméonios			
Laïcs de Huarte	Syméonios		Thomas		
	D --- fils de S. La parentèle de S.		Les enfants de Th.		

habituellement d'imposer une date¹⁵, mais dans le cas présent il est vraisemblable que l'inscription de l'église A ait été exécutée en dehors de la période 483-485/6. Une dixième année d'indiction nous conduit soit en 487, soit en 472 ; la comparaison des mosaïques nous invite à ne pas remonter jusqu'en 457¹⁶. L'onomastique n'apporte pas d'argument péremptoire, car, en l'absence du nom de l'évêque d'Apamée et de son périodeute, il serait arbitraire d'identifier le Syméonios de l'inscription de la petite église A, qui a au moins un fils, avec le diacre de l'église de 483 (A). Quant à Stéphanos diacre de l'église A et Stéphanos prêtre de l'église B, ils peuvent représenter la même personne à condition que l'église A soit antérieure à l'église B de 483-485/6¹⁷.

Dans l'état actuel de nos recherches, la date de 472 fournit donc une bonne hypothèse de travail. La poursuite de la fouille montrera comment les édifices, adaptés aux accidents du terrain et aux constructions précédentes, ont été bâtis sans doute à partir du Nord, c'est-à-dire d'abord au sommet de la colline. Il n'était pas indifférent de tenter de dater avec la plus grande précision l'église A de Huarte qui possède en effet, avec la mosaïque d'Adam, un témoin remarquable de l'art du V^e siècle et de la piété chrétienne.

calendrier macédonien, comme il arrive souvent dans les inscriptions d'Apamée ; cf. V. GRUMEL, *o.c.*, p. 170-175.

15. Sur la datation par la forme des lettres, voir les remarques de S. CHARITONIDIS, L. KAHIL et R. GINOUVÈS, dans *Les Mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, Berne 1970, p. 15-16.

16. Les 10^e années d'indiction correspondent, à partir du milieu du V^e siècle jusqu'au début du VI^e siècle aux années 768, 783, 798, 813 et 828 (Sél.), soit à 457, 472, 487, 502 et 517 ap. J.-C. ; cf. V. GRUMEL, *o.c.*, p. 272-274.

La mosaïque d'Adam en majesté. Description iconographique.

Le tapis de mosaïque qui recouvrait entièrement la nef principale de l'église supérieure A (9,53/6 m) est fort endommagé ; on a vu que l'inscription de l'entrée Ouest était mutilée ; la partie centrale du panneau a disparu, mais il subsiste heureusement une composition de 16 m² qui occupe, jusqu'à la marche du chœur, la partie haute de la nef (fig. 3). Encadrée d'une rangée de postes et d'une bordure de motifs géométriques, elle représente sous le nom d'Adam inscrit en caractères grecs, un personnage en majesté assis entre deux arbres, objet de mire d'animaux réels et fabuleux (fig. 4). Du tableau paradisiaque, il subsiste ainsi trente-deux sujets, végétaux et animaux, pour former le paysage et la cour d'Adam. Ces images réalistes par leur dessin, mais impressionnistes pourrait-on dire par le rendu des volumes et des couleurs, se détachent sur un fond blanc-crème dont les tessères sont disposées en éventail ; de petites fleurs stylisées sont disséminées surtout dans la partie Nord-Ouest : de couleur blanche, rose et rouge, elles ont des tiges de ton gris-brun ; il s'y ajoute entre les pattes du lion et sous sa tête, deux fleurons quadrangulaires formés de quatre boutons en blanc, rose et rouge avec des tessères noires au centre et en bordure.

Nous décrivons les sujets en suivant leur disposition à partir du personnage central¹⁸.

1. Deux arbustes. — Plantés de part et d'autre de la tête d'Adam, avec des tiges mauves, grises et vertes, et des fleurs rouges, ils se répètent avec des variantes de formes à travers la composition pour évoquer le paradis¹⁹.

2. Deux oiseaux. — De part et d'autre

du nom d'Adam, et tournés vers le centre, les pattes au même niveau, le sol n'étant jamais signifié par un trait. Le plumage est rendu par l'alternance des stries rouges, roses et briques pour les ailes, grises et vertes pour le ventre ; les pattes sont traitées en rouge et rose, la tête en noir-brun avec un bec rouge ; l'œil est formé de trois triangles blancs.

3. Aigle. — Le corps du rapace vu de trois-quarts est légèrement tourné vers la droite, comme la tête qui est dessinée de profil, tandis que les ailes s'écartent. La tonalité de plumage, altérée par le feu, semble dominée par le rouge ; le contour est nettement marqué par un trait plus foncé. L'œil, dessiné avec force, est formé d'un cube noir entouré de tessères blanches.

4. Deux cyprès. — Les arbres encadrent la composition centrale comme pour en définir la solennité et créer un espace sacré, à la manière d'un arc triomphal. Le tronc des arbres transparait en beige et mauve, puis en brique et gris ; le feuillage bleu et noir vers l'intérieur. Les couleurs de l'arbre de droite ont été endommagées par le feu.

5. Deux serpents. — Des serpents prennent en écharpe chacun des cyprès en son milieu et se dressent vers Adam en un mouvement ondulant. La convexité du corps est rendue par des séries de tessères disposées en damiers, en gris et noir sur le dos, en rose et beige sur le ventre. Dans la tête, de profil, l'œil est marqué par deux triangles blancs, l'oreille brune et la langue fourchue rouge²⁰.

6. Aigrette. — De l'oiseau dont le corps a disparu, n'apparaît plus que la tête tournée vers le centre. Le plumage de la tête est rendu en rose-rouge nuancé de gris-noir ; le bec est gris clair ; l'œil noir entouré de blanc ; l'aigrette noire.

18. M^{lle} C. Dulière nous a fait profiter de sa compétence pour l'analyse des mosaïques ; nous réservons pour une publication postérieure la description complète des motifs décoratifs et l'étude des techniques d'exécution. Nous nous efforcerons de désigner les teintes des tessères par le nom courant des couleurs selon les principes énoncés par les Auteurs de l'ouvrage déjà cité, *Les Mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, et en nous inspirant de la méthode préconisée pour la description des sujets, p. 13-15 et 20-23.

19. Pas plus que sous les animaux le sol n'est indiqué ; pourtant il arrive qu'en certains endroits le sol soit suggéré

sous les plantes par un trait horizontal ou par une ligne courbe en tessères de couleur sombre pour indiquer la terre.

20. L'arbre avec le serpent peut dériver du modèle de Jason et Médée flanquant l'arbre auquel était suspendue la toison d'or ; cf. Chr. DELVOYE, « De l'iconographie païenne à l'iconographie chrétienne », p. 331. Sur le symbolisme de l'arbre (arbre de la connaissance, arbre de vie, gardiens de l'arbre), cf. M. ÉLIADÉ, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris 1968, p. 244-255, et (symbolisme cosmique et biblique), p. 272-280.

7. Phénix. — L'oiseau occupe une place privilégiée et solennelle entre le cyprès et le cèdre et au-dessus de l'aigle (fig. 5). Exécuté de profil et tourné vers Adam, il semble immobile sur ses pattes largement écartés dont le rouge de l'une contraste avec le rose de l'autre pour donner l'impression de l'ombre. Le contour est dessiné en gris-brun, mais en rouge pour l'aile. Le plumage où domine le brique et le vert affecte, vers l'aile, un motif de damier. La tête est en brun-rouge, le bec gris, et l'œil est formé de deux triangles blancs. Le nimbe à sept rayons est bordé d'une ligne rouge-brique, tandis qu'une rangée de cubes blancs cerne la tête²¹.

8. Cèdre²². — Le tronc solide enrachine vigoureusement dans le fond blanc du sol sa large base; une branche est coupée très court pour en laisser croître une autre dont le feuillage nourri s'étale sur deux niveaux, vert dans la partie inférieure, puis brun-noir, puis gris. Le volume du tronc, souligné par des lignes parallèles de tonalité grise, est cerné de noir.

9. Oiseau. — A la droite du cèdre et à hauteur de la branche coupée, se tient un petit oiseau du genre passereau tourné vers le centre, les pattes posées sur le fond beige; le plumage est rendu en vert et rouge sur les ailes et en vert et bleu sur la gorge; l'œil est blanc, les pattes rouges.

10. Oiseau. — A la limite de la brisure, un autre oiseau, plus grand que le précédent. Dans le plumage polychrome de l'aile, le beige se mêle au vert, le rose au mauve et au rouge; la tête est de couleur foncée, en gris-noir avec la gorge et le bec en rouge. L'œil est formé de deux triangles blancs.

11. Lion. — A la gauche du trône et symétrique de l'aigle, devant le cyprès dont il cache en partie le tronc, la tête inclinée vers Adam, le fauve est campé sur ses pattes dont chacune est soulignée de trois griffes de couleur noire. Le volume du corps enfermé dans un contour brun, doublé de mauve, est rendu par des lignes courbes, en brun, jaune et vert, tandis que les ombres sont indiquées par du mauve; le ventre est nuancé de vert et de rouge. La crinière est indiquée par des stries plus foncées. Dans la tête, des tessères rouges marquent les narines et l'intérieur de la gueule ouverte; l'œil allongé est blanc, souligné de noir et gris; les oreilles se détachent en brun.

12. Griffon. — Symétrique du phénix, l'animal a le même port que le lion, sans toutefois l'inclinaison de la tête; mais le corps et les pattes sont identiques, avec la même tonalité fauve à base de beige, de blanc et de jaune; la tête composite avec des oreilles courtes de félin et un bec de rapace est rehaussée de vert, avec du rouge dans la crinière²³. Le bec vert et gris est

souligné par une ligne de contour brun-rouge; l'œil par une rangée de cubes verts. Les ailes d'aigle s'entrouvent comme pour l'envol: leur couleur est assortie au pelage avec des tons jaune-brun pour la partie supérieure et gris-vert pour la face postérieure.

13. Belette. — Le petit mammifère dans la partie supérieure du tapis pourrait être une belette²⁴ avec ses courtes pattes et son museau allongé comme la queue; des cubes en dents de scie, de couleur brun-noir, en marquent les contours. Des mèches en beige et moutarde rompent la tonalité grise de l'animal dont le museau est rouge; l'œil est formé d'une tessère triangulaire blanche et d'une pierre ronde et noire.

14. Arbuste. — Un arbuste du même type que les précédents, mais plus terne et sans fleurs rouges occupe l'angle Nord-Est du tapis.

Au-dessus de la cour adamique qui s'achève au niveau de la base du trône, d'autres animaux meublent la partie Ouest conservée du tapis:

15. Échassier. — C'est le seul oiseau qui, avec une patte levée et le cou tendu, semble amorcer un mouvement; saisi dans un contour bleu-rouge, le plumage est gris-noir, l'aile brune doublée d'une raie verte; le bec et les pattes sont rouges.

16. Faucon. — Le rapace se tient immobile sur ses pattes légèrement écartées. Le corps est blanc-gris, tacheté de noir et de brun avec un collier ombré de vert. L'aile est à dominante mauve et rouge. La tête est rose et rouge avec le bec gris. Les pattes sont grises; la queue est rendue par des lignes parallèles de ton gris, mauve et brun.

17. Oiseau. — Devant les pattes du lion, un petit oiseau au plumage jaune, moutarde et gris, avec ventre rouge; l'aile est grise, le bec rouge; l'œil est fait de deux triangles blancs.

18. Félin. — Il ne reste que l'arrière-

train, une partie du dos et de la tête d'un félin qui semble une lionne. La ligne de contour est faite de gris, moutarde, rouge et brun; le pelage fauve est obtenu avec un mélange de brun et d'ocre que rehaussent des taches rouges formées de quatre cubes; la tête, dessinée par une ligne foncée est ombrée de brun et de rouge; dans l'œil rond, une pupille noire sur fond blanc.

19. Oiseau. — Devant la tête du félin, fragmentée à la frange de la mosaïque brisée, quelques tessères suggèrent la forme d'un oiseau.

20. Chacal. — Le corps de l'animal est cerné d'une ligne ocre qui dans la partie inférieure de la queue devient gris bleuté; le pelage est jaune beige; l'œil est formé d'un triangle blanc.

21. Ours (?). — Enfin, sous le chacal, il reste la partie supérieure d'un grand animal qui se dirige également vers le centre, probablement un ours, si l'on juge d'après les exemplaires de cet animal qui se trouvent dans le bas-côté Sud de la même église et dans l'église B. En effet, le contour est de la même couleur bleu-gris, la fourrure est rendue en tons grisâtres, mais vers le bord du dessin le brun domine.

22. Adam. — Le nom d'Adam surmonte le personnage. Les lettres n'offrent aucune caractéristique qui permette de les distinguer de celles des inscriptions des deux églises et ne fournissent évidemment aucun indice supplémentaire de datation. Le personnage vu de face est exécuté selon un style plus plastique que graphique (fig. 6). Du visage imberbe se dégage une impression juvénile due au blanc et au rose qui forment les chairs ombrées de mauve et de rouge; l'œil gauche, intact, est fait d'un cube noir arrondi, entouré de tessères blanches et cerné de gris; de l'œil droit il ne reste que la pupille noire; les sourcils sont marqués par une ligne en brique et brun; la bouche qui est entr'ouverte pour parler laisse paraître

21. On pourra comparer cette image à la documentation de R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix according to classical and early christian Tradition*, Leyde 1972, qui a rassemblé (Pl. I-XL) et décrit (p. 425-458), les représentations du Phénix; cf. A. PERDRIZET, « La tunique historique de Saqqara », dans *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* (Fondation Piot) 34 (1934), p. 97-128; J. LASSUS, « La mosaïque du phénix provenant des fouilles d'Antioche », *ibid.*, 36 (1938), p. 81-122.

22. Plutôt qu'un palmier aisément identifiable sur d'autres panneaux de Huarte, il s'agit ici d'un cèdre qui trouve aussi bien que le palmier sa place dans la légende du Phénix, surtout au voisinage du Liban: cf. R. VAN DEN BROEK, *o.c.*, p. 161 ss.

23. Un autre griffon, fondant sur un zébu, se trouvait dans le tapis du collatéral sud de la même église, avec le lion, l'ours et la panthère (aujourd'hui au musée de Damas). Les caractéristiques du monstre, corps, ailes, tête, bec, oreilles, pattes, sont les mêmes. Comparer aux griffons de la mosaïque d'Orphée, à Leptis Magna, ap. R. BIANCHI-BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milan 1970, p. 260. — Sur le griffon, cf. s.v. « Griffon », dans *Enciclopedia dell'Arte antica classica e orientale*, III (1960), p. 1056-1063. Les éléments qui forment l'animal ont varié pour se fixer, à époque tardive, sur le type

à corps léonin, avec oreilles pointues et ailes d'aigle; il paraît devenir surtout symbole de la Némésis dans la religiosité solaire (les initiés de Mithra au second degré sont les « griffons ») et il pourrait représenter la fatalité de la mort, tel le griffon de la mosaïque de la grande chasse de Piazza Armerina (*ibid.*, fig. 1354), qui tient une cage contenant un homme; cf. F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, p. 159 et 170; sur la lutte du griffon et de l'Arimate aux quatre angles de la voûte de la Basilica Sotterranea de la Porta Maggiore à Rome (entre 41 et 54) et le symbolisme de la décoration qui pourrait être en relation avec les spéculations néo-pythagoriciennes, cf. J. CARCOPINO, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris 1954, p. 38 et 298 ss. — Sur l'antiquité du thème, cf. A. M. BISI, *Il Griffone, storia di un motivo iconografico nell'antico Oriente Mediterraneo* (Centro di Studi semitici dell'Università di Roma, 13), Rome 1965: le griffon de Huarte ne se rapproche d'aucun des types esquissés dans les figures 1-23 à la fin de l'ouvrage. Chr. DELPLACE, *Le Griffon de l'archaïsme à l'époque romaine. Étude iconographique et essai d'interprétation symbolique* (thèse dactylographiée de l'Université Libre de Bruxelles, 1972) et, en dernier lieu, K. WEITZMANN, « Herakles Plaques of St Peter's Cathedral », dans *The Art Bulletin* 55 (mars 1973), p. 1-37 et fig. 3; *Id.*, « An Addendum to the

Herakles Plaques », *ibid.*, 56 (juin 1974), p. 248-252. M. GUARDUCCI, « Gli Avori Erculei della Cattedra di San Pietro » (*Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, anno 378-1971), Rome 1972, Pl. XVII et *passim*.

24. On comparera avec la belette — ou la mangouste (?) — de la mosaïque d'Orphée de Jérusalem

(V^e s.), au Musée archéologique d'Istanbul (A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, p. 113, fig. 119): l'animal dressé pour la chasse porte un harnachement et une laisse, il se dispose à attraper le serpent qui se dresse vers lui; l'animal de Huarte semble avoir le même museau, la même queue et les mêmes pattes.

les dents blanches dont plusieurs ont disparu ; les lèvres sont dessinées en noir. La chevelure est courte et son ton châtain dérive d'une étonnante polychromie à dominante brune, éclairée par du rouge, du blanc, du jaune ; elle est limitée sur le front par des tessères jaunes ; les cheveux ne sont pas partagés par une raie, mais ramenés en rouleaux sur les oreilles²⁵. Les tessères qui composent la tête sont irrégulières dans leurs mesures et leurs formes, contrastant avec celles du tapis qui sont habituellement 8/9 mm de côté²⁶. Le cou est rose mais avec une partie ombrée par des cubes jaunes sur la droite. Le manteau clair est drapé selon la tradition, passant de l'épaule gauche au genou droit pour retomber asymétriquement sur l'autre jambe ; le volume des plis est obtenu avec le gris, le bleu et le noir. La tunique qui apparaît sur le côté droit est ornée d'une large bande rouge-noir qu'on retrouve dans le retombé, sur le pied droit ; deux bandes noires garnissent la manche droite. La partie inférieure du personnage a été endommagée par le feu, mais on voit nettement le caleçon serré sur la jambe droite et le pied chaussé d'une légère semelle attachée par des lanières²⁷. Le livre que le personnage tient ouvert en sa direction a le plat rose et rouge ; on y distingue, plutôt sans doute qu'un signet, un fermoir brun d'une tonalité plus accentuée que la tranche ; les pages ouvertes sont blanches et quelques tessères noires suggèrent des lettres qu'on ne peut identifier²⁸. Les mains sont traitées en beige

et rose, mais la gauche est plus foncée pour mieux la détacher du plat (fig. 7).

Le trône, sans dossier, repose sur une estrade rouge ombrée de brun ; l'exécution des montants suggère un matériau polychrome jaune-brun disposé en bandes verticales, coupé de lignes horizontales. Le siège ne comporte pas d'accoudoir, mais il est garni d'un épais coussin qui débord largement, en tissu beige et rose strié de lignes verticales qui créent le sens du volume²⁹.

On connaît actuellement deux autres panneaux de mosaïque représentant la figure d'Adam en majesté, l'un au Musée National de Copenhague, l'autre au Musée de Hama, en Syrie. Celui de Copenhague (fig. 8) provient de la Collection Carlsberg³⁰. On y voit un personnage drapé et assis sur un trône qui présente des caractères iconographiques assez proches de ceux de Huarte, même si la polychromie est moins riche et le rendu du volume moins étudié. On note toutefois les différences suivantes : à Copenhague, la tête d'Adam plus allongée est nimbée et les cheveux sont trop courts pour être roulés sur les oreilles ; le manteau qui couvre le bras gauche et le haut du bras droit replié sur la poitrine retombe sur le genou gauche en plis assez plats ; la main droite, de médiocre relief, commence un geste de bénédiction. Le siège dépourvu de dossier l'est aussi de coussin et les montants se confondent maladroitement avec les troncs de cyprès qui encadrent la figure. Le nom d'Adam se lit en grec au-dessus du personnage.

à celle dont l'iconographie revêt le Christ, les prophètes et les apôtres.

28. L'usage du livre se développe à partir du II^e siècle ap. J.-C. plus rapidement en milieu chrétien comme véhicule des Écritures, plus économique et plus pratique peut-être que le rouleau ; il est d'usage courant à la fin du IV^e siècle ; cf. s.v. « Codex », dans *Enciclopedia dell'Arte antica* II (1959), p. 734-738. Comparer avec un Christ jeune, sans nimbe, trônant et tenant pareillement un livre ouvert (fin IV^e-début V^e s.), ap. W. F. VOLBACH-H. HIRMER, *Arte paleocristiana*, p. 76, fig. 95.

29. Cf. F. CANCELI, s.v. « Trono », dans *Enciclopedia dell'Arte antica* VII (1966), pp. 1011-1018 et fig. 1147 (trône vide surmonté de la croix, au Baptistère des Ariens, à Ravenne) : on comparera la décoration du trône à celle de Huarte ; cf. A. GRABAR, « Le trône des martyrs », dans *Cahiers Archéologiques* 6 (1952), p. 31 ss.

30. M. S. Trolle a eu l'amabilité, dont nous le remercions, de nous adresser son étude sur « Hellig Adam i Paradis », dans *Nationalmuseets Arbejdsmark* de Copenhague (1971), p. 105-112.

A droite du panneau surgit la tête d'une aigrette dont le cou ondule comme celui du serpent de Huarte. Du même côté, le long de la brisure du panneau on devine un arbre fruitier et dessous un volume qui pourrait appartenir à quelque animal. S. Trolle s'autorise du style et de la composition de ce panneau pour le proposer comme une œuvre de la Syrie du Nord, et le dater approximativement du V^e siècle³¹.

L'Adam conservé au Musée de Hama (fig. 9) avait été récupéré par la police syrienne en 1973 sur des fouilleurs clandestins qui l'avaient vraisemblablement pris dans la même région³². Le personnage porte encore son nom en grec, mais écrit de part et d'autre de la tête. A gauche d'Adam et verticalement, l'artisan a essayé d'écrire le nom en caractères syriaques³³. Adam est assis sur un trône ; les deux colonnes à chapiteaux corinthiens qui l'encadrent et qui portent un arc mouluré avec rosace centrale³⁴ remplissent le rôle des cyprès de Huarte et de Copenhague. Adam est toujours jeune, avec les cheveux courts ramassés en rouleau. Le manteau drapé en plis plats sur l'épaule gauche passe sur le côté droit pour y retomber irrégulièrement, mais en formant jusqu'au bas de

la jambe gauche un éventail de plis marqués par des tessères de couleur rouge, tandis que sur la jambe droite le tissu tendu laisse voir le caleçon serré d'étoffe bleue. La tunique est ornée d'une large bande rouge comme à Huarte. Le bras droit dégagé largement du corps pour bénir, la paume de la main tournée vers l'extérieur, trois doigts tendus et l'auriculaire replié sous le pouce³⁵. Le dossier du trône n'est pas dessiné ; les hauts montants s'achèvent par une boule. Le coussin sur lequel Adam est assis débord largement le siège. Celui-ci est posé sur une estrade où s'appuient, bien visibles, les deux pieds chaussés comme à Huarte. Mais le panneau a été découpé de telle manière qu'on ne soupçonne même pas un décor paradisiaque autour d'Adam.

Le thème traité dans ces trois mosaïques se situe dans la tradition iconographique d'Orphée selon la version chrétienne. Les dernières manifestations de cette tradition, entre 220 et 400 environ, sont celles d'un Orphée charmant les animaux et qui figurerait soit le Christ dans un contexte qui évoque la prophétie messianique d'Isaïe (11.6-8 ; 66.25) sous le signe de la réconciliation messianique, soit le berger David (1 Rois

31. La technique d'exécution, moins savante qu'à Huarte, recourt toutefois à des cubes de petites dimensions pour traiter la tête, le cou et les mains. Iconographiquement, l'image est proche de celle de Huarte, mais en admettant qu'elle ait appartenu à la région de Hama, elle est l'œuvre d'un autre atelier et nous serions portés à lui donner une date plus tardive. Pour définir et distinguer les ateliers itinérants de mosaïstes, J.-P. Sodini a énoncé des critères qui pourront trouver aussi bien leur application en Syrie, dans « Mosaïques paléo-chrétiennes de Grèce », dans *Bulletin de Correspondance Hellénique* 94 (1970), p. 751-753. — Le nimbe est parfois attribué à Adam, par exemple dans la fresque de la chapelle funéraire du cloître du couvent copte de S. Apollon, à Baouit (VI^e-VII^e s.) ; cf. A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et dans l'art chrétien antique*, Paris 1943-1946 (Album, Pl. LVIII, 1) ; dans la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès (vers 550), V, 67-70, Adam est nimbé (éd. W. Wolska-Conus, « Sources Chrétiennes » (cit. SC) 159, t. II, 1970, p. 105) : en effet, Adam, après la chute fit pénitence et fut le premier à être tiré des limbes par le Christ selon la promesse que Dieu lui avait faite ; cf. *Testament d'Adam*, Fragment II, 2, dans *Patrologia Syriaca* I, 2 (éd. Kmosko), c. 1341-1342. La commémoration d'Adam est faite dans l'Eglise syriaque le dimanche de la tyrophagie ; cf. *BHG, Auctarium*, Bruxelles 1969, p. 14 ; dans le rite melchite, la mémoire d'Adam est faite aux Vêpres de la fête des Ancêtres du Christ, entre le 11 et le 17 décembre.

32. Nous savons gré à M. Abderrazaq Zaqqouq,

conservateur du Musée de Hama, — qui a souvent été à nos côtés au cours de nos fouilles — d'avoir bien voulu nous autoriser à reproduire cette mosaïque.

33. En fait, le nom doit se lire de gauche à droite en regardant vers le Sud. M. A. Guillaumont qui a eu l'obligeance d'examiner cette inscription nous confirme qu'elle comporte — en plus du *dālāh* ܐ — deux lettres de l'alphabet syriaque, dont l'une (*mīm*) est répétée deux fois : une fois selon le sens normal de l'écriture ܐܡܐ, une autre fois dans le sens contraire ܐܡܐ ; l'autre lettre (*ālah*) est disposée normalement ܐܠܐ. Ces deux lettres entrent dans l'écriture du nom d'Adam, ܐܕܡܐ. C'est sans doute ce nom que l'artiste a voulu écrire d'après un modèle de lettres qui lui a été donné, mais il ignorait tout de l'écriture syriaque. Ceci ne veut pas dire qu'on ne parlait pas le syriaque à la fin du V^e siècle, mais qu'on n'était pas habitué à l'écrire.

34. Cf. E. BALDWIN SMITH, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956, p. 22 et 31-37.

35. Il n'existe pas d'étude générale sur la tenue de la main et des doigts dans l'iconographie chrétienne. Les deux doigts tendus, index et majeur, semblent être le geste des bénédictions dans les miniatures carolingiennes. Dans l'iconographie orientale, on trouve aussi, avec ce geste, trois doigts tendus, soit l'index, le majeur et l'annulaire, soit l'index, le majeur et l'auriculaire, l'annulaire étant relié et retenu avec le pouce, comme dans la bénédiction de l'Eglise grecque. Les gestes de parole peuvent être aussi des gestes de bénédiction.

25. Cf. W. VOLBACH et H. HIRMER, *Arte paleocristiana*, Florence 1958, p. 105, fig. 216 : mosaïque de S. Démétrios à Salonique ; diptyque d'ivoire du consul Magnus (Paris, Bibl. Nationale), dans W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2^e éd., Mainz 1952, Pl. V et p. 29, n° 24, mais la coiffure semble avoir été retouchée (D. TALBOT RICE, *Arte di Bisanzio*, Florence 1959, p. 51 et fig. 27). On comparera aux coiffures féminines de Théodosia et Géorgia sur la mosaïque d'Orphée de Jérusalem dont nous remercions M^{lle} S. Dufrenne de nous avoir communiqué une photographie. Quoique plus tardive, la mosaïque de la création du narthex de San Marco à Venise (XIII^e siècle), qui reprendrait Cotton Bible, présente un Adam avec une chevelure analogue à celle de Huarte. Dans les premiers siècles, Adam est représenté imberbe ; cf. H. SCHADE, s.v. « Adam und Eva », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. I (1968), 54-59.

26. Les tessères qui forment la tête d'Adam sont en calcaire plus dur que celles qui sont utilisées dans le reste de la mosaïque.

27. Adam ne porte pas un costume qui correspondrait à un vêtement d'office, mais une tenue courante, semblable

16.19) ancêtre du Christ le Bon Pasteur, soit enfin Adam quand il attribua des noms aux animaux (*Gen.* 2.19-20³⁶).

L'Adam de Huarte se situe dans cette lignée iconographique à cause de son bestiaire paradisiaque. Il n'est pas sans rapport en effet avec l'Orphée des mosaïques de Mytilène (III^e s.) ou de Sparte (IV^e s.), des fresques du cimetière des SS. Pierre-et-Marcellin ou de la catacombe de Domitilla (première moitié du IV^e s.), de la pyxide de Bobbio (IV^e s.); le rapprochement avec l'Adam du diptyque du Bargello (V^e s.) est moins saisissant parce que ce dernier Orphée-Adam est nu³⁶.

Toutefois, isolé de son bestiaire, l'Adam de Huarte appartient davantage à la série des personnages en majesté; et d'abord on le rapprochera du Christ. Un des exemples les plus proches, celui du Christ sur un trône sans dossier, tenant le livre dans la main gauche, la droite repliée vers la poitrine, se trouve dans le Vaticanus gr. 699, f° 89 (IX^e s. env.) de la *Topographie* de Cosmas Indicopleustès, écrit en Italie et « décoré par un artiste de Constantinople qui se trouvait sur place ». Un autre exemple assez

voisin se trouve le Cod. CLXV de Verceil (env. 840). Dans les deux cas, le Christ porte l'auréole. Une troisième analogie est fournie par le Christ trônant avec le livre dans le manuscrit IV. 21 du Musée Correr. Le même motif se rencontre dans le Parisinus gr. 74; dans le Psautier du British Museum, Add. 19352, le Christ est sur un trône avec coussin, il tient un livre dans la main gauche et bénit de l'autre main ramenée vers la poitrine. Le prototype de ces images est à rechercher dans les décorations murales des églises, par exemple dans la fresque de Baouit où le Christ imberbe est assis sur un trône à dossier et coussin, tenant le livre dans la main gauche. Ces représentations du Christ en majesté procèdent elles-mêmes de l'iconographie consulaire et impériale dont le diptyque de Remus Probianus du Musée de Berlin constitue l'exemple le plus pertinent³⁷.

Le thème d'Adam en majesté se rattache à ces modèles. Sur l'Adam de Copenhague et de Hama, celui de Huarte a l'avantage d'avoir été trouvé dans un complexe ecclésiastique daté, au milieu d'un bestiaire qui permet en outre de le situer dans l'évolution

du style des mosaïques d'Apamée. La qualité artistique, en particulier dans le rendu de la figure humaine, peut sembler médiocre à qui se place dans la perspective de l'art classique : la raideur, le schématisme, les maladresses sont indéniables. Pourtant le style de ces représentations, qui ne manque pas de force, caractérise une forme de goût en un temps où s'élaborait un nouveau langage artistique et dans une région dont les découvertes ne cessent de nous faire apprécier l'originalité.

Exégèse d'une image dans la piété syrienne.

Malgré sa place dans la tradition iconographique, la présence de cette image étonne l'historien qui la découvre dans une église syrienne. Tandis que S. Nil d'Ancyre recommandait de représenter la croix et les personnages bibliques sur les murs de l'abside et des nefs, Épiphane de Salamine à la fin du IV^e siècle faisait détacher les portières brodées de l'église d'Anablatha où était représenté le Christ ou quelque saint et

il réclamait des pouvoirs publics qu'on détruisit les images peintes sur les murs et, s'il en existait sur les mosaïques, qu'on n'en refit plus de semblables. Si ces condamnations furent sans effet juridique, il faut reconnaître que les Syriens ont été discrets dans la représentation des saints sur leurs pavements d'église³⁸.

D'autre part, dans la partie haute d'une nef principale, devant l'autel où la pensée est attirée par l'eucharistie et la personne du Christ, l'image et le nom d'Adam revêtent un caractère insolite qui pourrait faire penser à quelque origine sectaire. Au IV^e et au V^e siècle, les textes hermétiques proposaient sans doute les moyens de se défaire de l'Adam charnel pétri de terre pour dégager l'Adam pneumatique, tel qu'il avait été créé par Dieu; mais il s'agit de textes païens qui n'émanaient d'aucun groupement culturel³⁹. Il n'existe pas non plus de document ecclésiastique qui fasse supposer l'existence de sectateurs d'Adam. En revanche, tout contribue à faire de l'église A de Huarte le sanctuaire d'une communauté normalement liée à la métropole de la Syrie II⁴⁰.

38. S. NIL, *Ép.* VI, 61 et 62 à l'éparche Olympiodore (PG 79, 1361 C) : Olympiodore projetait au contraire de représenter des scènes de chasse et de pêche dans les nefs. De ces deux lettres qui furent citées en faveur du culte des images au II^e concile de Nicée en 787, la première l'avait déjà été au concile de Hieria en 754 par les iconoclastes dans un texte qui leur était favorable, alors que les Pères de 787 l'avaient cité selon des manuscrits anciens; sur les problèmes de critique littéraire que soulèvent ces lettres et sur leur authenticité — actuellement admise —, cf. J. GRIBOMONT, *La tradition manuscrite de Saint Nil. I. La correspondance*, dans *Studia Monastica* 11 (1969), p. 254. L'intervention d'Épiphane de Salamine dans l'église d'Anablatha est connue par une lettre conservée en latin dans la correspondance de S. Jérôme (*Ép.* 57, 9). Épiphane est l'auteur de trois écrits contre la décoration des églises : 1) Pamphlet contre les images (éd. K. HOLL, *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte* II, Tübingen 1928, p. 356-359) : il est interdit de représenter les anges qu'on n'a pas vus; l'Écriture interdit même de vénérer ainsi les saints et le Christ; le fait que le Verbe s'est fait homme ne justifie pas cette pratique; 2) *Ép.* à l'empereur Théodose I (vers 394) (K. HOLL, *ibid.*, p. 360-362) : l'empereur doit sévir contre cette nouvelle forme d'idolâtrie; les peintres n'ont jamais vu les êtres qu'ils peignent dans les églises ou les maisons privées; on représente le Christ avec les cheveux longs, alors qu'il n'était sûrement pas naziréen (comparer avec THÉOPHANE LE CONFESSEUR, *Chron.*, p. 112, 29-32 De Boor, à propos d'un peintre qui, pour avoir en 462/463 représenté le Christ à la ressemblance de Zeus, eut la main paralysée et fut guéri par Gennade de Constantinople : « des historiens disent qu'il est plus naturel de représenter le Sauveur avec les cheveux ondulés et courts, οὐλον καὶ δακτύλιον σχῆμα »), S. Pierre avec une barbe courte, S. Paul chauve avec la barbe longue, etc.; 3) *Testament* (K. HOLL, *ibid.*, p. 363) pour interdire à ses

fidèles de faire des images. Ces documents que l'on s'accorde à reconnaître comme authentiques malgré de sérieuses objections, ont grossi le dossier des iconoclastes à partir de 754; cf. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957; H. G. BECK, *Kirche und Theologische Literatur im Byzantinischen Reich*, Munich 1959, p. 55 (bibliographie). Mais d'autres textes avaient reçu à cette fin des remaniements; par exemple le *Traité Sur l'origine de l'homme* de Basile de Césarée et *Sur le Paradis*; cf. A. SMETS et M. VAN ESBROECK, *Introduction à Basile de Césarée, Sur l'origine de l'homme*, SC 160 (1970), pp. 19-21. Mais déjà Eusèbe de Césarée avait écrit à la sœur de Constantin contre le culte des images (*H.E.*, 7, 18 et fragments dans PG 20, 1545-1549). Sur les rideaux devant les portes des églises syriennes, cf. N. DUVAL, *Une basilique à tours sur une mosaïque du Louvre*, dans *Revue Archéologique (Études de céramique et de peinture antique offertes à Pierre Devambez)*, 1972, p. 365-372.

39. ZOSIME L'ALCHIMISTE, *Commentaires authentiques sur la lettre Ω*, 5-19, ap. A.-J. FESTUGIÈRE, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t. I (Paris 1950), p. 266-272 : «... Tu verras le Fils de Dieu devenant toutes choses en faveur des âmes pieuses pour tirer l'âme de la région de la Fatalité (ἐλαφύνην) et l'élever à l'incorporelle. Vois le devenant tout, dieu, ange, homme passible... » (8) « C'est ainsi donc que le premier homme, celui qui chez nous est Thoyth, ces gens-là (les hébreux) l'ont nommé Adam... » (11); cf. encore A.-J. FESTUGIÈRE, *Hermétisme et Mystique patenne*, Paris 1967, p. 30-38. Parmi les erreurs que l'on repousse sur l'origine de l'homme, cf. celles des manichéens, ap. THÉODORE, *Haer. Fab. Comp.*, 1, 26 (Περὶ Πλάτωνος), dans PG 83, 377 D³⁸⁰ A³⁸.

40. Il est vrai que le nom de l'archevêque d'Apamée et de son périodeute ne sont mentionnés que dans les inscriptions de l'église Sud (B). Si cette église fut garnie de mosaïques en 472 (ci-dessus, p. 52), il n'y avait

36. Aux « Orphées » déjà connus, on ajoutera ap. S. CHARITONIDIS, L. KAHIL et R. GINOUVES, *Les Mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, p. 23-25 et Pl. I, 1 (Mytilène) et p. 24, Pl. XI, 3 (Sparte). Après K. GÖLDAMMER, s.v. « Christus-Orpheus », dans *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 74 (4^e série) 1963, p. 217-247, la dernière étude d'ensemble sur Orphée est de H. STERN, « Orphée dans l'Art paléochrétien », dans *Cahiers Archéologiques* 23 (1974), p. 1-16 : dérivé de l'Orphée païen par l'intermédiaire du David-Orphée traité dans l'iconographie juive, le thème du Christ-Orphée n'est connu que d'une période relativement brève qui s'étend de 220 à 400 environ. L'image serait-elle limitée dans l'espace, à savoir à Rome ou à l'Italie centrale ? On n'ose l'affirmer, bien qu'aucun document en dehors de cette aire ne soit venu au jour jusqu'ici (p. 15) : ainsi donc l'Orphée de la pyxide d'ivoire de l'église de San Colombano à Bobbio (fin IV^e s.; cf. W. F. VOLBACH et H. HIRMER, *Arte paleocristiana*, p. 74, fig. 84, et dans *Venezia e Bisanzio*, Catalogue de l'exposition du 8 juin au 30 septembre 1974, Venise, Alfieri 1974, fig. n° 3, avec bibliographie). Par conséquent, les « Orphées dits chrétiens ne peuvent être encore sûrement définis comme tels » (p. 15), sauf peut-être dans la mosaïque de Jérusalem, conservée à Istanbul, car il y avait une croix (p. 16). Quant au diptyque (V^e s.) du Musée du Bargello à Florence (cf. Chr. DELVOYE, *L'Art Byzantin*, p. 134, fig. 61), qu'on interprète comme un « Orphée-Adam » nu qui nommerait les animaux, H. Stern ne voit pas « comment on pourrait en prouver pour le moment une signification chrétienne » (o.c., p. 15-16). On comparera la composition de Huarte avec d'autres tableaux orphiques; cf. par exemple, J. THIRION, « Orphée magicien dans la mosaïque gréco-romaine » dans *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* (École française de Rome) 65 (1955), p. 149-

179 et Pl. I, VI, VII : mosaïque de Sakiet-es-Zit, à 7 km de Sfax (griffon et autruche); mosaïque d'Oudna, au musée du Bardo (Orphée assis, avec arbre, animaux immobiles et tournés vers lui); mosaïque de Thina (Orphée assis, trône, arbre, animaux immobiles et tournés vers lui).

37. M. OMONT, *Miniatures des plus anciens mss grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, Pl. XV (Par. gr. 510, f° A^v) : Sermons de S. Grégoire de Nazianze qui proviennent de la Bibliothèque impériale de Constantinople (vers 880). Cf. J. LEROY, « Notes codicologiques sur le Vat. gr. 699 », dans *Cahiers Archéologiques* XXIII (1974), pp. 73-78, avec une note de A. GRABAR, p. 78-79; dans *Cahiers Archéologiques* XIX (1969), p. 241, fig. 2 (Vat. gr. 699 (IX^e s.), f° 89) : le Christ est dans la même position que l'Adam de Huarte, avec livre ouvert en sa direction, même trône sans dossier, même position de la main; *ibid.*, p. 245, fig. 7-8 (Cod. Verceil. CLXV, circa 840) avec Constantin et Théodose aux conciles de Nicée et Éphèse, le Christ est typologiquement semblable à Adam : figure juvénile, trône et livre; p. 226, fig. 20 : manuscrit IV, 21 du Musée Correr : le Christ trônant avec livre et main ramenée vers la poitrine. On comparera avec les Évangélistes au trône : même drapé, même geste, sauf pour le livre qui est toujours tourné vers le public; W. F. VOLBACH-H. HIRMER, *Arte paleocristiana*, fig. 95 (pyxide du Musée de Berlin, trouvée à Trèves, début V^e s.); le Christ entre les apôtres, livre ouvert vers lui, main bénissante repliée sur la poitrine, tête tournée vers la droite. Cf. M. LAWRENCE, « The Iconography of the Mosaics of San Vitale » (Atti del VII Congresso internazionale di Archeologia Cristiana, Rome 1965), p. 130, fig. 4. — Sur l'image du Christ trônant, cf. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 185 ss.

En fait, l'image d'Adam résumait pour les fidèles un enseignement parfaitement orthodoxe, même si elle évoquait encore quelques-uns des souvenirs gnostiques que l'Église avait répudiés au cours des siècles, et elle nous éclaire sur les représentations religieuses et la piété des chrétiens d'un village d'Apamène⁴¹. Si l'on ne voulait reconnaître aucun symbolisme dans le bestiaire des mosaïques d'églises, on pourrait du moins imaginer que les animaux qui peuplaient le pavement de Huarte ont appelé l'image d'Adam, comme ils auraient pu appeler, en d'autres temps et d'autres lieux, celle d'Orphée, puisque d'après la *Genèse* (2.19-20^a; cf. 1.26-28), Adam est chargé de donner un nom aux animaux en signe de souveraineté. Mais sans même s'écarter de l'hypothèse selon laquelle les artistes auraient emprunté à l'art païen les motifs dont ils ornaient les églises sans y mettre d'autres intentions, il est vraisemblable de penser que pour des chrétiens habitués aux commentaires des textes sacrés, la figure d'Adam transformait le bestiaire en paradis.

On verra dans cette image une illustration de *Gen.* 2.19-20^a où Iahweh «amène les animaux à l'homme pour voir comment il les appellerait» et de *Gen.* 1.26-28 où il lui donne la souveraineté sur le monde animal. Mais, de même que l'Écriture renferme plusieurs sens et que derrière le sens littéral, les fidèles sont habitués à découvrir le sens figuratif, puis les interprétations allégoriques ou les applications morales⁴², l'image complète d'Adam se déchiffre comme à travers des surimpressions. D'abord le

peut-être pas alors d'évêque à Apamée; en effet selon la version de Théophraste qui suit lui-même Théodore le lecteur, Jean Codonat aurait pu être fait évêque de cette ville par Pierre le Foulon dès 470/471 et il fut presque aussitôt rejeté par les fidèles «chalcedoniens» d'Apamée; cf. P. CANIVET, «Un nouveau nom sur la liste épiscopale d'Apamée», dans *Travaux et Mémoires* 5 (1973), p. 247-249.

41. Dans une inscription récemment découverte par la Mission belge d'Apamée (et encore inédite) dans la «Cathédrale de l'Est», l'évêque Paul (vi^e s.) présente la mosaïque et semble inviter les fidèles à retrouver dans la variété des formes la richesse des dogmes.

42. Cf. H. DE LUBAC, *Histoire et Esprit*, Paris 1950; *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, t. I, Paris 1959. On trouvera un court exposé sur les sens de l'Écriture par le P. L. DOUTRELEAU, dans *Didyme l'Aveugle. Sur Zacharie*, t. I, SC 83 (1962), p. 50-64. J. DANIELOU, *Sacramentum futuri*, Paris 1950.

premier homme au milieu de la création, puis le Christ «second Adam» dont le premier était la figure et, à travers l'un et l'autre, pécheresse et sauvée, l'humanité toute entière dans l'attente de la résurrection.

Il existe dans le *Genèse* deux récits de la création de l'homme au sixième jour, en quoi Dieu couronne son œuvre. En *Gen.* 2, 7-12, le récit «iahwiste», plus anthropomorphique, montre le créateur comme un dieu potier qui pétrit la terre pour en faire un corps d'homme auquel il insuffle son souffle vital et dont il extrait du côté la femme. Dans le récit «sacerdotal», plus récent, de *Gen.* 1, 7, Dieu «créa l'homme à son image et il le créa homme et femme»⁴³. Dans la succession actuelle des textes, il semble donc que, par la parole, Dieu créa l'homme comme une virtualité ou un projet en attendant de lui donner une réalité temporelle et individuée. C'est pourquoi l'exégèse juive alexandrine distingua une double création : «Celui, écrit Philon, qui a été façonné, est sensible; il participe désormais à la qualité; il est composé de corps et d'âme; il est homme ou femme, mortel par nature. Celui-là, fait à l'image de Dieu, c'est une idée, un genre ou un sceau; il est intelligible, incorporel, ni mâle, ni femelle, incorruptible par nature.»⁴⁴ De son côté, l'exégèse rabbinique a parfois conçu le premier homme de *Gen.* 1.26 comme un androgyne⁴⁵, tandis que la Gnose envisage un Anthrôpos charnel et psychique qui s'est abîmé à l'origine de la matière, à la suite d'une faute commise hors du temps, et dont tous les hommes portent en eux l'image⁴⁶.

43. Voir H. DE LUBAC, *Introduction à Origène, Homélies sur la Genèse* «Sources Chrétiennes» 7 (1944), pp. 22-55, et les Introductions aux *Homélies sur l'Hexaéméron* de S. Basile par S. GIET, et par A. SMETS et M. VAN ESBROECK, SC 26 bis (1968) et 160 (1970).

44. PHILON, *De opificio mundi*, 134 (éd. Arnaldez 1961), p. 198-199.

45. *Midrash Rabbah*, VIII (trad. anglaise de H. FRIEDMANN et M. SIMON, t. I-II, sur la *Genèse*, Londres 1951), t. I, p. 54. Cf. ZOSIME, o.c., 10, qui invoque les traditions juives et fait d'Adam, selon une étymologie populaire de son nom hébreu, une terre vierge (ap. A.-J. FESTUGIÈRE, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t. I, p. 268).

46. La gnose païenne cherche à répondre à la question : «Pourquoi a-t-il fallu que l'homme fût établi dans la matière au lieu de vivre dans la félicité suprême où Dieu habite ?» (*Asclépios* 7, p. 304.11), et conçoit une chute de l'âme soit avant l'incorporation, soit dans le fait même de l'union

L'Adam de Huarte, qui se comprend avant la faute, puisque les animaux sauvages sont apaisés et soumis autour de lui, est représenté imberbe, avec une chevelure qui peut aussi bien convenir à un homme qu'à une femme, peut-être pour signifier qu'en Adam les deux sexes ont été également créés à l'image de Dieu, sans qu'il soit nécessaire d'invoquer pour cela autre chose que le texte scripturaire : «Pour que personne par ignorance ne prenne l'expression «homme» pour le seul masculin, l'Écriture a ajouté : «Homme et femme il les créa». La femme aussi possède, comme le mari, le privilège d'avoir été créée à l'image de Dieu.»⁴⁷

Les quatre caractères grecs qui dominent le tableau, plus qu'à identifier le personnage, servent à l'expliquer. Le nom d'Adam, selon une exégèse populaire, signifie la terre, mais il signifie aussi l'Homme, type de l'humanité entière, résumé de la création et «vrai citoyen du monde» sur lequel il est fait pour régner comme vice-roi de Dieu. Cette idée est d'ailleurs exprimée par les quatre lettres qui sont en grec les initiales des quatre points cardinaux : Ἀνατολή (Orient), Δύσις (Couchant), Ἀρκτος (Septentrion), Μεσημβρία (Midi). Ces symboles appartiennent

au corps; cf. A.-J. FESTUGIÈRE, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t. III (1953), p. 83-96. Sur les origines du gnosticisme dans les milieux judéo-chrétiens et chrétiens, cf. M. GRANT, *Gnosticism and early Christianity*, New York 1959.

47. BASILE DE CÉSARÉE, *Sur l'origine de l'homme*, I, 18 (SC 160, pp. 212-213).

48. Le nom d'Adam signifie la terre; cf. G. W. H. LAMPE, *A Patristic Greek Lexikon*, s.v. Ἀδάμ A 2; aux citations patristiques, on pourra ajouter *Midrash Rabbah*, XVII, 4 (Friedmann, t. I, p. 135), sur *Gen.* 2. 20 : «R. Aha said : ... It is fitting that I (Adam) be called Adam, because I was created from the ground (adamah)». — L'homme : «Traduit en grec, le mot Adam signifie homme et... dans ce qui paraît concerner Adam, Moïse traite de la nature de l'homme» (*Origène, C. Cels.*, IV, 40; trad. M. Borret, SC 136, p. 288); la race humaine : GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *Carm.* I, 2. 38, 158 ss (PG 37, 534 A-535 A); PROCLUS DE GAZA, *In Is.* 7, 10 ss (PG 87, 1965 B), *In Gen.* 1.27 (*ibid.*, 133 B). — Symbole de l'univers terrestre : «R. Leazar said : He created him as a lifeless mass extending from one end of the world to the other (Ps. 139.16)... R. Joshua b. R. Nehemiah and R. Judah b. R. Simon in R. Leazar' name said : He created him filling the whole world (Job 13, 21)» (*Midrash Rabbah*, VIII, sur *Gen.* 1.26, Friedmann, t. I, p. 54). Même idée chez Sévérien de Gabala : «Ἀλφα ἀνατολή, δέλτα δύσις, ἀλφα ἀρκτος, μὴ μεσημβρία, ce qui signifie que l'homme doit remplir toute la terre (*De mundi creatione*, IV, dans PG 56, 474); même symbolisme des points cardinaux chez Zosime l'alchimiste (fin III^e s.-début IV^e s. à Alexandrie), ap. A.-J. FESTUGIÈRE, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t. I, p. 268 ss. —

à la littérature juive comme à la Gnose et on les retrouve encore, décantés, dans les sermons que Sévérien de Gabala consacrait à Adam au début du v^e siècle⁴⁸.

Selon *Gen.* 1, 26-28, Adam reçoit donc de Dieu autorité sur les animaux; cette scène est reliée à *Gen.* 2, 19-20^a où Adam leur donne un nom. Les quatre animaux principaux, sur l'image de Huarte, sont en effet tournés vers le trône d'Adam, de telle sorte que le sens obvie du tableau correspond au sens littéral de la *Genèse*. Mais les fidèles verront avec le commentaire de l'Écriture un sens caché dans l'image de leur église. Si Adam nomme les animaux, c'est qu'il les connaît grâce à la supériorité que lui donne sa raison⁴⁹. Au sens littéral, il peut les capturer, les domestiquer⁵⁰. Au sens figuré, dominer les animaux signifie commencer par être maître de soi, puisque les passions sont comme des bêtes sauvages qui se révoltent contre l'esprit et l'image de Dieu en nous. Ce symbolisme qui n'est pas complètement étranger à la pensée grecque est admis dans l'exégèse juive alexandrine, et il est courant dans la littérature chrétienne⁵¹. La révolte des animaux est donc la conséquence du péché et le signe

L'Évangile selon Philippe, éd. J. E. Ménard, Paris 1967, p. 73 : suite de versets sans lien logique apparent mais qui tournent autour de l'idée que «la consistance du monde, c'est l'homme». — L'homme entre deux mondes, le visible et l'invisible : GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *Pour la Sainte Pâque* (vers 383), PG 36, 632 B¹⁻¹²; *Disc.* 33, *Pour la Théophanie ou natiuité du Sauveur*, PG 36, 324 A. — Citoyen du monde, fait pour régner, vice-roi de Dieu, cf. PHILON, *De opificio mundi*, 83 et 131-149 (ARNALDEZ, p. 198-199); *Patristic Greek Lexikon*, s.v. Ἀδάμ C 4. Dons donnés à l'homme créé à l'image de Dieu, *ibid.*, C 1-3, — y compris le don de prophétie (*Testament d'Adam*, éd. Kmosko, dans P. Syr. I, 2, 1341-1342. Le R. P. H. DE LUBAC a montré récemment comment un humaniste de la Renaissance avait opéré une synthèse de l'homme dans la création à partir des traditions grecque, juive et chrétienne (dans *Pic de la Mirandole*, Paris 1974, p. 60-89).

49. Cf. BASILE DE CÉSARÉE, *Sur l'origine de l'homme*, II, 1-2 (SC 160, p. 228-231).

50. PHILON, *De opificio mundi*, 83 (Arnaldez, p. 198-199). — Basile de Césarée prend au sens littéral le mot «animaux» et explique comment, par la raison et la technique, l'homme s'en rend maître (*Sur l'origine de l'homme*, I, 8-10, ARNALDEZ, p. 184-195), mais tout en se disant réservé sur le sens allégorique (*Homélies sur l'Hexaéméron*, IX, 1, SC 26^{bis}, p. 478-481), il y a lui-même recours.

51. PLATON, *Phèdre*, 230 a; comme des chevaux fougueux qui tirent l'âme en sens opposés, l'irascibilité et la concupiscence doivent être contenues par la raison (THÉODORE, *Thérapeutique des maladies helléniques*, V, 31-38, SC 57, p. 253-239; *In Rom.* 7, 17, dans PG 82,

de la défaite de l'homme intérieur. Le spectacle des animaux déchaînés dans les mosaïques des nefs et collatéraux de Huarte où les fauves se jettent sur de paisibles bêtes, peut fort bien évoquer, au moins dans ces églises, le déchaînement des passions et l'état du monde depuis la faute d'Adam.

Tel pourrait être le sens « littéral » et obvie de l'image de Huarte. Mais dès lors que sous les traits physiques d'Adam on a reconnu l'Homme intérieur que le péché menace sous forme du serpent tentateur, le visage d'Adam se transfigure. Mais une remarque s'impose. L'iconographie n'ignore pas Adam vêtu : comme le veut l'Écriture, il l'est toujours après la chute ; mais Adam donne les noms aux animaux et règne sur eux

124 B-125 A) où Théodore s'inspire de Platon, *Phèdre*, 245 a), sinon elles ramènent l'homme au rang des animaux ; cf. Galien, *Sur les opinions d'Hippocrate et de Platon*, IV, 424 et V, 431-476. — Selon Philon, les noms qu'Adam donne aux animaux sont des signes des valeurs morales (*De mutatione nominum*, 65) : « (Moïse) assimile les passions à des animaux... parce qu'elles dévastent l'intelligence si elles sont indomptées et sauvages » (*Legum allegoriae*, II, 9-12) ; ainsi les animaux ont-ils valeur de symboles : pour préserver les juifs des contacts sociaux impurs, Moïse les a entourés d'un réseau de prescriptions en interdisant certains animaux sauvages et carnassiers comme impurs pour qu'ils s'abstiennent de cette injustice (*Lettre d'Aristote à Philocrate*, IX, 143-147, éd. A. Pelletier, SC 89, p. 173) ; dans le *Livre d'Enoch*, les hommes sont symbolisés par des animaux, les chefs des races choisies par des taureaux, mais les Gentils par des bêtes sauvages et des oiseaux de proie (ch. 85, éd. trad. angl. de R. H. CHARLES, *The Book of Enoch*, Oxford 1893, p. 227) ; plus tard THÉOPHANE (Chron. p. 110, 23-25 De Boor), range l'usurpateur et perturbateur du siège d'Alexandrie, en 457, Timothée Elure, parmi les bêtes sauvages, θηρία (καμηλοπάρδαλις καὶ ταυρέλαφος), qu'on amena la même année dans la ville ; — de même les fidèles sont-ils comparés aux brebis (Jean, 10 et 21, 15-17) et les supérieurs aux bœufs qui mènent le troupeau (THÉODORE, *Histoire Philothée*, IV, PG 82, 1345 B¹⁴), car les animaux peuvent donner aussi des exemples à imiter (BASILE, *Hom. sur l'Héxéméron*, VII, 3-4 et VIII, 4-5, SC 26¹⁵, p. 402-417 et 446-447. Même symbolisme chez Origène : les animaux désignant les désirs et mouvements charnels, *Hom. in Gen.* (GCS 29, p. 23, 1-2) ; ou chez Basile : « C'est une foule de bêtes sauvages que tu portes en toi... La colère est un petit fauve quand elle aboie dans ton cœur... Et la ruse qui se tapit dans une âme perfide n'est-elle pas plus farouche qu'un ours des cavernes... » « As-tu vraiment été créé maître des bêtes sauvages si, en commandant à celles de l'extérieur, tu laisses celles du dedans sans maîtriser... ? » (*Sur l'Origine de l'Homme*, I, 19 SC 160, pp. 218-219). — Les démons qui se servent de la connivence des passions pour entraîner l'homme au mal peuvent prendre des formes d'animaux ; cf. ATHANASE, *Vie d'Antoine*, 9 (éd. G. J. M. Bartelink, Milan 1974, p. 27 et note ad loc.).

52. Le thème d'Adam nommant les animaux est courant dans les illustrations de la *Genèse* : voir l'étude (sous presse) de J. Lassus dans les Actes du Colloque de paléographie grecque et byzantine (Paris 1974). Adam vêtu quand il nomme les animaux paraît très rare, puisque la scène se situe avant la chute et qu'il est nu jusque-là. M¹¹ S. Dufrenne nous signale toutefois

avant la chute, et il est donc encore nu : et c'est ainsi que l'iconographie le représente habituellement¹¹. Or à Huarte, il est fort bien habillé. C'est-à-dire que l'Adam de Huarte déborde le cadre spatial et temporel du paradis terrestre. Et non seulement Adam prend les dimensions de l'humanité, mais un autre Adam se superpose à lui. On pourrait évidemment songer au Fils de l'Homme qu'entrevoit le prophète Daniel et qui siège sur le trône de Dieu (*Dan.* 7, 12-14), et c'est ainsi que l'exégèse rabbinique et quelques apocryphes de l'Ancien Testament entrevoient l'homme dans le paradis restauré, dans l'apocatastase qui accompagne la venue du Messie selon Isaïe (*Is.* 2, 1-7 et 65, 25)⁵³. Mais l'Adam de Huarte s'efface pour laisser

deux miniatures des Psautiers : 1) l'une, inédite, se trouve en bas de marge dans le Barberinus gr. 372 (XI ex.-XII in.), f^o 10^v : Adam imberbe, debout, vêtu d'une sorte de toge qui lui laisse le bras droit découvert, les pieds chaussés de sandales à lacets, regarde vers une nappe d'eau ; il est entouré d'animaux domestiques ou paisibles ; peut-être devine-t-on une tête de lion entre une biche et un mouton ; 2) l'autre, dans le Psautier Brit. Mus. Add. 19352 (an. 1066), f^o 6^v, a été publiée par S. DEN NERSESSIAN, dans *Illustration des Psautiers grecs du Moyen Âge*, t. II, Paris 1970, Pl. VII et (description) p. 19 : Adam imberbe, drapé d'un court vêtement qui tombe aux genoux et laisse paraître le bras droit, debout sous le ciel et encadré de branches, devant des touffes d'herbe et des volatiles, fait un large geste vers les hiboux ; puis Adam, de dos, au bord de la mer où nagent les poissons, regarde les oiseaux. Ces images semblent traduire le texte littéral de *Gen.* 1, 26 qui, en effet, ne mentionne pas les fauves ; on sait que certains exégètes en concluaient selon une interprétation littérale que l'homme n'avait pas reçu pouvoir sur cette espèce de bêtes, par exemple THÉODORE, *Quaest. 20 in Gen.*, dans PG 80, 116 B-C. On pourrait alors considérer la présence des bêtes sauvages comme un héritage de la tradition iconographique d'Orphée qui, en outre, est vêtu. Cf. H. SCHADE, « Adam und Eva », dans K. KIRCHBAUM, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. I (1968), c. 42 et 54-59. Nous regrettons de n'avoir pu consulter J. Flammig, *Die Ikonographie von Adam und Eva in der Kunst von 111 bis zum XIII Jahrhundert*, Diss., Iéna 1953 ; de même M. R. JAMES, *Bestiary*, Oxford 1928.

53. Alors que dans *Daniel* (7, 13-14), le Fils de l'Homme représente Israël, dans le *Livre d'Enoch*, c'est une personne surnaturelle qui n'a pas d'ascendance humaine comme le Messie ; cf. R. H. CHARLES, *The Book of Enoch*, App. 3, pp. 312-317 : le Fils de l'Homme s'assoit sur le trône de Dieu qui est son propre trône (LXIII, 3.5 ; LXIX, 27), il possède l'universelle domination et tout jugement lui est remis (XLI, 9 ; LXIX, 27) ; cf. Jean 3.13 ; 5.22 et 27 ; *Matth.* 12.8 ; 8.20 ; L. S. HAY, « The Son of Man in Mark 2.10 et 2.28 », dans *Journal of Biblical Literature of Philadelphia* 89 (1970), p. 69-73 : « In the both passages, the term means simply « man » and should be understood as originating in the early Palestinian community. » Selon R. LEIVESTAD, « Der apokalyptische Menschensohn ein theologisches Phantom », dans *Annual of the Swedish Theological Institute* 6 (Leyde 1967-1968), p. 49-105, l'appellation Fils de l'Homme n'a jamais été pensée et comprise, dans son appellation originelle et dans la tradition chrétienne primitive, comme un titre proprement messianique. Dans les écrits apostoliques, la notion de

deviner le Christ, qu'on ne pouvait d'ailleurs pas représenter sur le sol, comme le second Adam dont le premier était la figure, ὁ τύπος τοῦ μέλλοντος (*Rom.* 5, 14).

Dès lors, c'est à la lumière du Nouveau Testament que l'image se révèle. Mais, plus nettement peut-être que pour le premier Adam, le second Adam est entouré d'êtres symboliques qui viennent du paganisme et qui servent à l'identifier comme le Sauveur, maître de la vie. Si les textes des philosophes ont été inspirés par le Logos, pourquoi les images de la mythologie ne le seraient-elles pas aussi ? Faisant pendant au lion et au griffon, le phénix et l'aigle assurent à Adam une vie éternelle, en dépit de la mort qu'il a introduite dans le monde. Le phénix associé parfois à l'aigle et au palmier de sa légende, en est le garant. L'aigle, oiseau psychopompe de l'apothéose des empereurs, n'est-il pas capable de faire revivre des morts ? Et le phénix, la tête dans le soleil de son nimbe sept fois radié, chargé des symboles de l'ancienne Égypte, signifie

Fils de l'Homme rappelle celle de Ps. 80.18, des Apocalypses et du Nouvel Adam de S. Paul ; cf. J. DELORME, s.v. « Fils de l'Homme », dans *Vocabulaire de Théologie Biblique*, Paris 1970.

54. Sans parler des nombreuses allusions, les textes littéraires essentiels sur l'état de la légende du Phénix dans les premiers siècles de l'ère chrétienne sont de LACTANCE (ou Ps.-Lactance), *Carmen de Ave Phoenix* ; CLAUDIEN, *Phoenix* ; Ps.-BARUCH, *Apocalypse*, 6-8 ; *Physiologus* (de Vienne). Ces textes sont cités et traduits par J. HUBAUX et M. LEROY, *Le Mythe du Phénix* (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. LXXXII), 1939, p. xvi-xxxvi. On y ajoutera un passage du *Sermon sur Marie* (deuxième quart du VI^e s.), cité (texte copte et traduction anglaise) par R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phoenix*, p. 44-47, où le phénix apparaît comme le symbole de la mort et de la résurrection du Seigneur après trois jours et trois nuits, comme dans le *Physiologus* grec de Vienne (F. SBORDONE, *La Fenice nel culto di Helios*, dans *Rivista indo-greco-italica* 19, 1935, p. 28 ss), mais en mentionnant en outre la présence du phénix au sacrifice d'Abel, au départ des Hébreux d'Égypte, à la naissance de Jésus, utilisant pour les deux premiers points de cette tradition des sources juives pré-chrétiennes (R. VAN DEN BROEK, o.c., p. 41). Dans le *Midrash Rabbah*, XIX, 5 (FRIEDMANN, t. I, p. 151-152) sur *Gen.* 3.6, on voit les divergences entre les rabbins sur la légende du Phénix à propos de *Job* 29.18 : c'est en particulier le seul oiseau qui refuse de manger le fruit qu'Ève donna à Adam et aux autres animaux. — Le P. A.-J. FESTUGIÈRE (« Le symbole du Phénix », dans *Hermétisme et mystique patenne*, Paris 1967, p. 256-260 et Pl. I) relève les différents aspects du symbolisme du phénix, « ses relations avec le soleil, sa royauté sur les autres oiseaux, sa vie au paradis et sa mort sur le bûcher, ses rapports avec le palmier et avec l'aigle », en les situant dans le contexte du mysticisme païen alexandrin et de l'hermétisme au IV^e siècle, en insistant sur les symboles de l'hermaphrodisme (l'oiseau ἀρρενόθηλος, — « un des

sans doute la pérennité de l'Empire, mais il est surtout le symbole, dans certains écrits rabbiniques et gnostiques, du premier Homme hermaphrodite. Il fut parfois considéré, parce qu'il est l'oiseau qui s'engendre lui-même, comme le symbole de la divinité du Christ par les monophysites. Mais les chrétiens ont vu dans l'oiseau au palmier qui renaît perpétuellement de ses cendres, l'être mystérieux qui inaugure sans cesse le siècle à venir, le symbole du Christ ressuscité⁵⁴.

Les fidèles savent qu'en créant l'homme, c'est son fils que Dieu avait en vue : déjà l'auteur de l'*Épître de Barnabé* entendait ainsi la parole divine en *Gen.* 1.26 « comme si elle concernait uniquement l'incarnation »⁵⁵. Et devant l'autel où s'étale l'image du premier homme, ils ne peuvent oublier qu'Adam figure dans la généalogie du Christ (*Lc* 3.38), de même qu'ils savent par les commentaires qu'on leur a faits de la tentation de Jésus au désert (*Mc* 1, 12-13) que l'Évangéliste avait en vue le paradis de la perdition et

caractères spécifiques de la divinité suprême dans l'orphisme tardif et dans l'hermétisme », p. 258) — et de la *renovatio temporum* : en effet, dans *Poimandres* 6, le Nous suprême mâle et femelle engendre en soi-même, puis met au monde, un second Nous demiurge ; c'est selon le même mode que, plus tard, ce même Nous produit l'homme essentiel (12) qui est donc lui aussi mâle et femelle (15) ; il y a en outre continuité entre sa mort et sa résurrection, et ce thème est en rapport avec la *renovatio temporum* (ἀνανέωσις), chère à la pensée hellénistique qui voit dans la présence de l'αἰών au sein du cosmos un principe de vie et d'espérance pour le monde. Exaltant le phénix d'Antioche « dressé sur la montagne — comme lieu de révélation — levant la tête vers les hauteurs dans l'attente de l'heure où il déploiera ses ailes » (o.c., p. 260), le P. Festugière élargirait, sans l'exclure, l'interprétation de J. Lassus qui voyait dans cette image une expression de l'*aeternitas imperii*. A Huarte, le phénix regarde vers Adam. — Associé au phénix (R. VAN DEN BROEK, o.c., p. 251 s.), l'aigle se tient auprès du trône impérial auquel il assure la pérennité ; symbole du ciel (H. STERN, « Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban », dans *Cahiers Archéologiques* 19, 1965, p. 35-36), il est aussi symbole de la fin des temps ; cf. *Apocalypse syriaque de Baruch* (éd. P. Bogaert, SC 145, 1969, p. 137-138 et note au ch. LXXVII, 19).

55. Le griffon (cf. ci-dessus, n. 23) pourrait représenter ici la fatalité du péché et de la mort dont la passion et la résurrection du Christ, symbolisées par le phénix, ont libéré l'homme (*Gal.* 5.1, 13 ; cf. 4.26, 31 ; 1 *Cor.* 7.22 ; 2 *Cor.* 3.17). — Le lion, roi des animaux, désigne « le Dieu du ciel, le Verbe de Dieu vivant qui s'est fait chair, et pendant trois jours est resté au tombeau d'où son Père l'a tiré » (*Physiologus* gr. 43) ; symétrique de l'aigle, il aurait une signification analogue ; mais, opposé au phénix, avec le griffon il rappelle plutôt la domination du péché, puisqu'on reconnaît aussi en lui le roi ces animaux qui abuse tyranniquement de sa force (Ps.-CHRYSOSTOME, dans PG 56, 519).

le royaume nouveau que le Christ inaugurerait en résistant à la tentation. Mais ils songeaient surtout à deux des textes les plus expliqués des Épîtres de S. Paul, dans lesquels l'Apôtre dégage, en partant des spéculations gnostiques sur l'origine de l'homme et du mal, la typologie Adam-Christ qui s'est imposée à la théologie chrétienne⁵⁶.

En 1 Cor. 15, Paul assure que « de même que tous meurent en Adam, de même tous vivront dans le Christ », pour faire comprendre aux chrétiens que si le Christ est déjà ressuscité, ils ne le sont eux-mêmes qu'en espérance, car les puissances du mal agissent encore dans le monde : l'homme continuera donc, tout au long de sa vie terrestre, à semer les germes de résurrection dans le corps psychique et terrestre qui le rend semblable au premier Adam, afin de ressusciter corps pneumatique et céleste au jour de la parousie, lorsque le Christ aura soumis tout à son Père et lui aura remis la βασιλεία, car alors, « de même que nous avons revêtu l'image du terrestre, nous revêtirons aussi l'image du céleste » (1 Cor. 15.49). En effet, la relation à Adam n'est pas rigoureusement parallèle à la relation au Christ : bien qu'Adam et le Christ soient représentés comme incluant l'humanité entière, l'un pour le péché et la mort, l'autre pour la justification et la vie, il reste que la présence et la mort en Adam sont actuelles pour chaque homme, alors que la présence et la vie dans le Christ

ne seront totales et définitives que dans l'avenir⁵⁷. — En Rom. 5, tout en présentant le premier Adam comme « la figure de celui qui doit venir », ὁ τύπος τοῦ μέλλοντος, Paul insiste sur le contraste qui oppose les deux Adam, en montrant cette fois que l'un est responsable par son péché de la mort qui est entrée dans le monde, tandis que l'autre par son obéissance est au principe de la justification et de la vie qui surabondent pour la multitude (Rom. 5.15-16). A la lumière de ces textes sous-jacents à la catéchèse baptismale et à la prédication courante, l'image d'Adam résume toute l'histoire du salut⁵⁸.

L'Adam de Huarte paraît d'ailleurs délivrer un enseignement autant qu'un nom aux animaux : la bouche ouverte, les doigts levés pour accompagner la parole, il tient en main un livre qui le rattacherait, par-delà l'iconographie du Christ didascale, à celle du philosophe⁵⁹. Ce n'est plus seulement le livre de la nature qui symbolise la connaissance naturelle et la Loi que le premier Adam avait reçue⁶⁰, mais entre les mains du second Adam le livre où, dans une perspective eschatologique, sont inscrits les fautes de chacun mais aussi leurs mérites : « Voici, des jours viennent, et les livres seront ouverts où sont inscrits les défaillances de tous les pécheurs et aussi les trésors où sont amassées les œuvres de justice de ceux qui ont été justifiés à l'intérieur de la création »⁶¹.

56. Ép. de Barnabé, V, 5; au chapitre suivant (VI, 12), l'auteur applique le verset de la Genèse au peuple chrétien.

57. Cf. J. JEREMIAS, art. « Adam », dans G. KITTEL, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, t. 1 (1933), p. 141-143; P. LENGSELD, *Adam et le Christ* (trad. G. Petitdemange), Collection « Théologie » 79, Paris 1970.

58. P. LENGSELD, o.c., p. 55-69. En réaction contre Tatien et Marcion (PGL, s.v. « Adam » F, p. 28), la tradition affirme avec Irénée, Origène, Épiphane, le salut d'Adam délivré par le Christ lorsqu'il descendit dans l'Hadès; cf. encore THÉODORE, *Éranistes*, 2 (PG 83, 173 A¹-C¹); *In Is.* 7, 14 (PG 81, 276 D¹-11), car Adam signifie tout le genre humain. Une miniature d'un manuscrit grec de sermons attribués à S. JEAN CHRYSOSTOME (Ath. B.N. 211, f° 34) copié en Italie au X^e s., mais s'inspirant de l'iconographie antiochienne, représente à propos d'un commentaire de la parabole des Dix Drachmes (les neuf ordres angéliques et Adam), la Terre qui tient dans la main un Adam entouré par les neuf anges : le protoplaste Adam revêtu d'une tunique tient lui-même un objet « en forme de barque d'où s'élève le buste du Christ Emmanuel » (A. GRABAR, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris 1968, p. 806 et Pl. 189 C).

59. P. LENGSELD, o.c., p. 70-114. Cf. Commentaire de Théodoret à Rom. 7, 14 (PG 82, 100 D¹-101 A¹); MÉTHODE D'OLYMPÉ, *Banquet*, 3, 4 (PG 18, 65 A-68 A); ORIGÈNE, *In Jo.*, I, 18 (PG 14, 56 A).

60. Chr. WALTER, *Iconographie des Conciles dans la Tradition byzantine*, Paris 1970, p. 190. — « Tu n'as été créé pour rien d'autre que pour être un instrument qui convienne à la gloire de Dieu... Et cet univers tout entier est pour toi comme un livre (βιβλίον) dont le texte publie la gloire de Dieu : la grandeur cachée et invisible de Dieu, il te l'annonce à toi qui es doué d'un esprit pour connaître la vérité » (BASILE DE CÉSARÉE, *Sur l'origine de l'Homme*, II, 4 (SC 160, pp. 234-235 et n. 2) : « Cette idée de nature à lire comme une seconde Écriture à cause de la πλάσις divine n'a pas échappé à GRÉGOIRE DE NYSSE, *De hom. opif.*, ch. 29, 237 D : Εἰ δὲ ζητεῖς ἐν τῇ τοῦ σώματος πλάσει τὰς ψυχικὰς ἐνεργείας, προσέχε σεαυτῷ, φησὶ Μωϋσῆς, καὶ ἀναγνώσθη καθάπερ ἐν βιβλίῳ. Pour interpréter ce détail, on tiendra compte des remarques du R. P. Y.-M. CONGAR, « Le thème du 'don de la loi' dans l'art paléochrétien », dans *La Nouvelle Revue Théologique* 84 (1962), p. 915-933.

61. *Apocalypse syriaque de Baruch*, XXIV, 1 (SC 144, p. 480 et la note ad loc., p. 757). « Chez les juifs, chaque péché était « imputé » comme transgression de la loi,

Parmi les animaux de leurs églises qui évoquent dans le grand espace cosmique le paradis perdu et le paradis retrouvé, conscients du péché qu'ils portent en eux et, dans la lutte contre le mal, emplis d'espérance pour le dernier jour, les fidèles de Huarte voyaient devant le chœur la grande figure orientée qui résumait pour eux leur origine et leur fin. Figure de l'Homme à travers laquelle ils voyaient plus que leur image de fils d'Adam celle du fils de Dieu fait homme pour rassembler en lui l'humanité rachetée. Et peut-être entendaient-ils quelque sermon populaire sur Adam comme celui qui nous est conservé d'un évêque syrien, Sévérien de Gabala, pour apprendre comment, en le voyant pécher, Dieu voyait en même temps la βασιλεία future, selon *Matthieu* 25.34⁶². En ce cours du V^e siècle, où le concile de Chalcédoine (451) condamnait les monophysites qui se refusaient à reconnaître dans

le Christ une nature humaine semblable à la nôtre, et affirmait que dans la personne divine du Christ les deux natures, divine et humaine, étaient demeurées intactes après l'union, l'image d'Adam résumait parfaitement pour les chrétiens de Huarte habitués à cet enseignement dont l'exégèse et la littérature ecclésiastique nous ont conservé la teneur, une orthodoxie qui mettait en évidence la fragilité et la grandeur de l'homme⁶³. Et si l'on se rappelle que l'Apamène en cette fin du V^e siècle demeurait attachée aux dogmes définis à Chalcédoine, alors que le reste de la Syrie penchait vers le monophysisme, on trouvera peut-être là une des raisons qui expliquent la présence de cette image dans l'église de Huarte.

Paris, 5 décembre 1974.

Maria-Teresa et Pierre CANIVET.

c'est-à-dire comme παράδοσις, noté sur les registres célestes des fautes et pesé ensuite, lors du jugement dernier, pour être comparé aux fidélités de la loi » (P. LENGSELD, o.c., p. 85). Le thème de l'inscription dans un livre est important dans la liturgie du Yom Kippur et des jours qui précèdent. — Le livre symbolise même le Christ : au concile d'Éphèse et au second concile de Nicée, on avait dressé un trône vide avec la Sainte Écriture.

62. SÉVÉRIEN DE GABALA, *De mundi creatione*, IV (PG 56, 467); cf. Théodoret qui cite *Daniel*, 17, 18 pour exprimer l'état du κόσμος après le second avènement : μετεστάθη ἀρχὴ τῶν θηρίων καὶ ἐδόθη ἡ βασιλεία ἀγίοις ὑψίστου (*Haer. fab. comp.*, XXII, dans PG 83, 524 B¹-4).

63. Cf. Ps.-ATHANASE, *C. Apoll.*, I, 8 (PG 26, 1105 B) : Le Logos, demiurge universel, est apparu comme fils d'homme, n'étant rien d'autre qu'un second Adam, afin que par son nom nous connaissions la vérité » et « nous savons que le second Adam possède tout ce qu'avait le premier, âme et corps ». Dans *l'Haer. fab. comp.*, V, 9 (Περὶ ἀνθρώπου, dans PG 83, 504 B¹-4), Théodoret expose la doctrine orthodoxe sur l'Incarnation et, après avoir insisté sur la réalité de la nature humaine (ch. XIII, « Ὅτι σῶμα ἀνέλαβεν... »), il conclut : « Il fallait apprendre ceci : Il prit une nature humaine complète et de la sorte il a pu être nommé fils de David, fils d'Abraham, fils de l'homme, homme et Adam, et Jacob et Israël. »

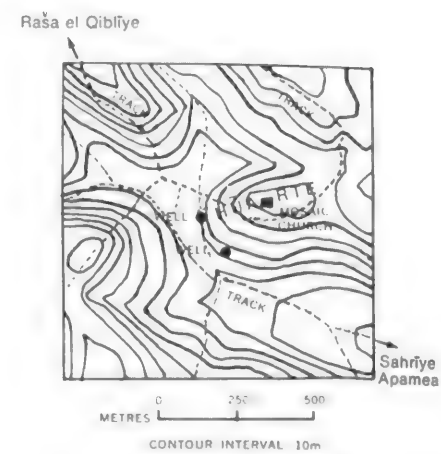
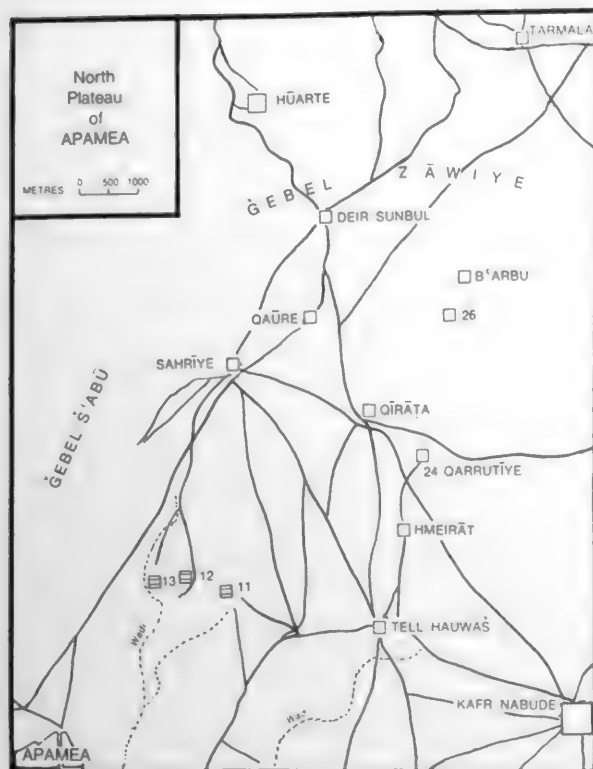
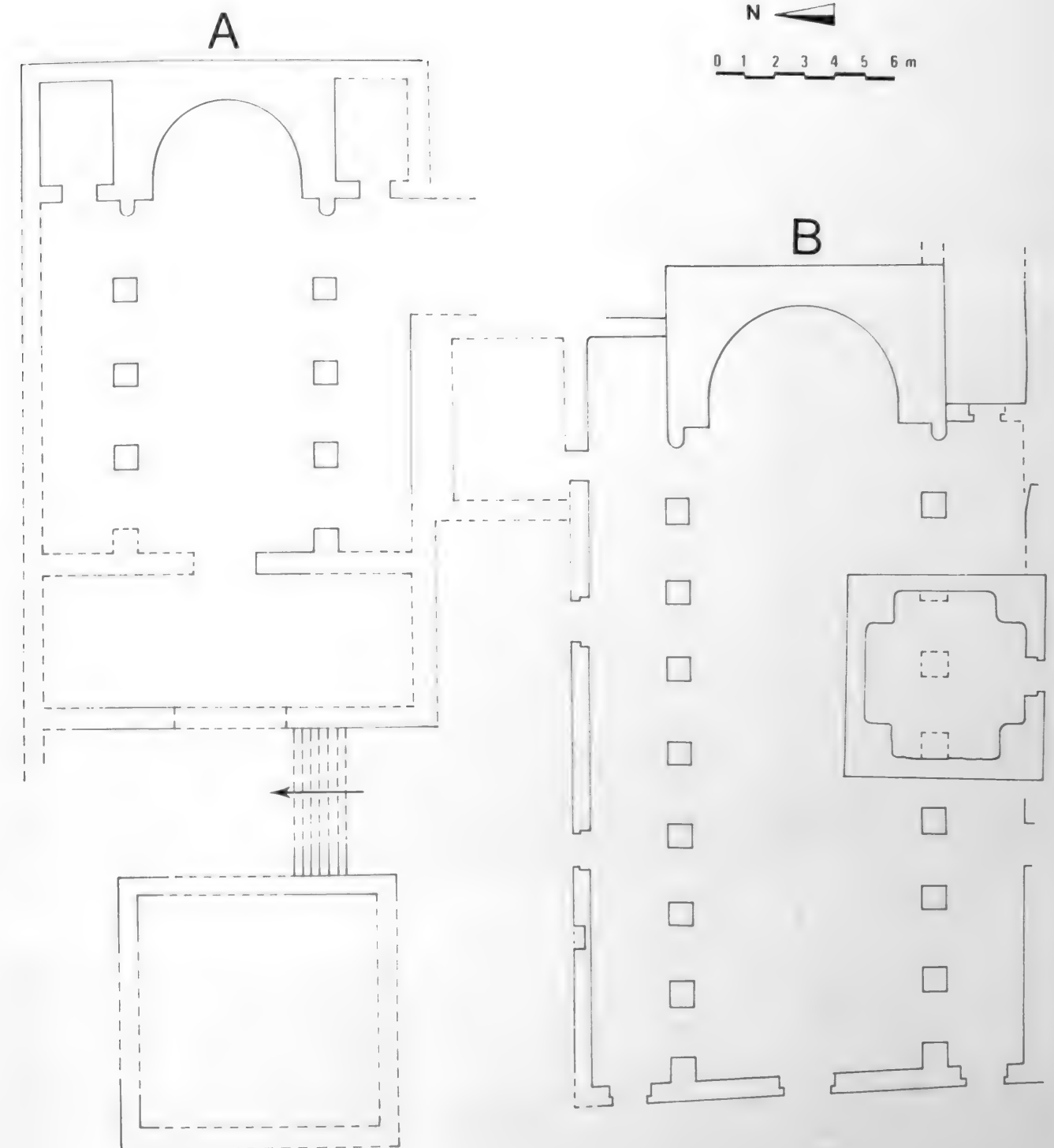


Fig. 1, b. — La colline de HUARTÉ, relief.

← Fig. 1, a. — Le plateau Nord d'Apamée et les contreforts du Gebel.



Fig. 1, c. — La colline de HUARTÉ. Perspective Sud-Est.



F. LAROCHE

Fig. 2. — Schéma provisoire des deux églises de HUARTÉ (Françoise Laroche).

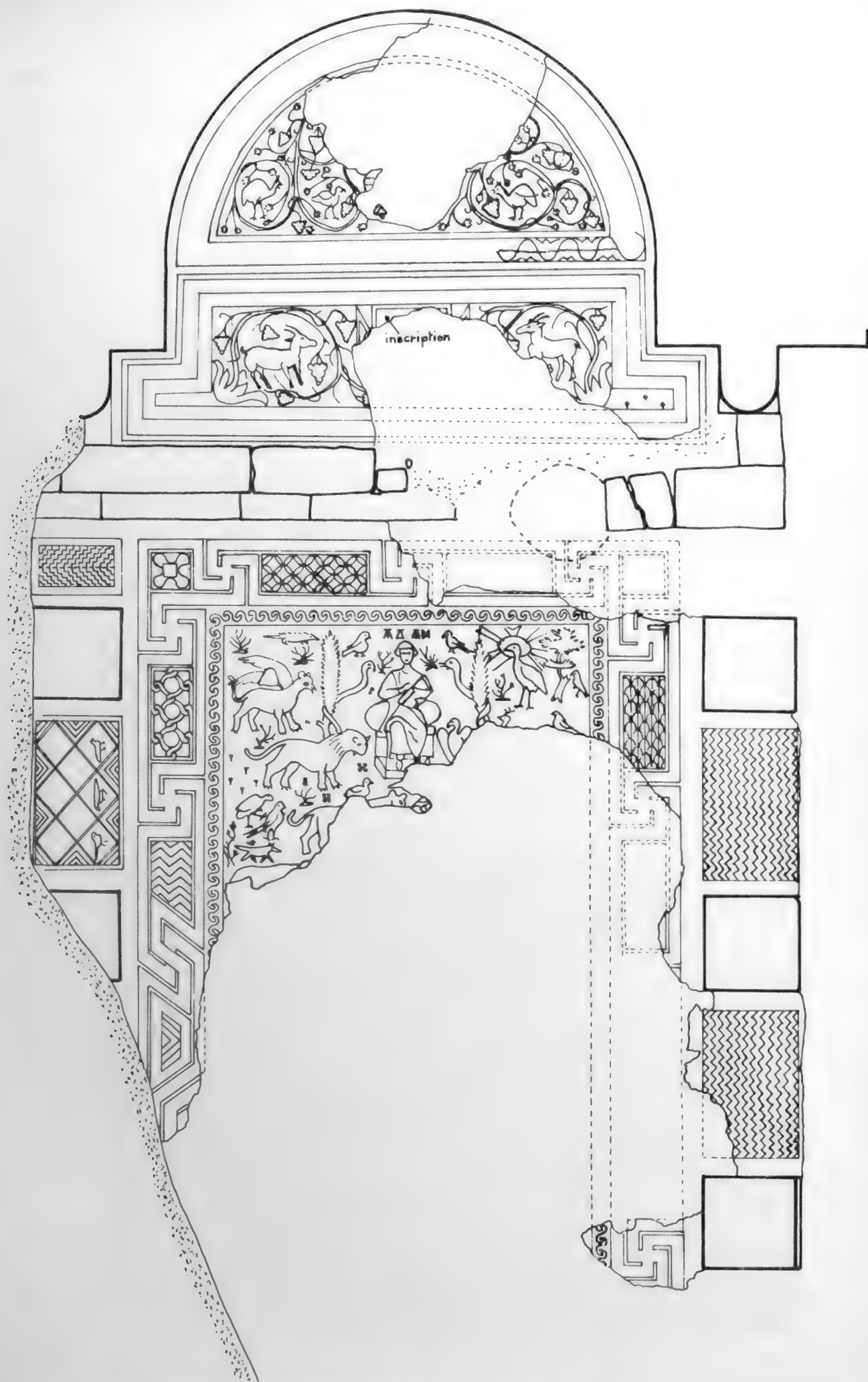


Fig. 3. — Håarte : l'église Nord (A) : les mosaïques de pavement, dessin de Fr. Laroche).



Fig. 4. — Håarte : mosaïque d'Adam (ensemble).



Fig. 5. — Håarte : mosaïque d'Adam (le Phénix).

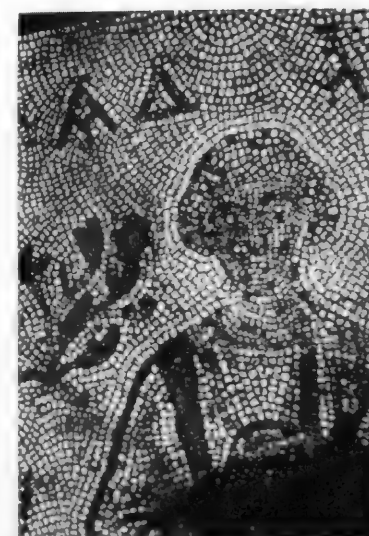


Fig. 6. — Håarte : mosaïque d'Adam (tête et buste d'Adam).

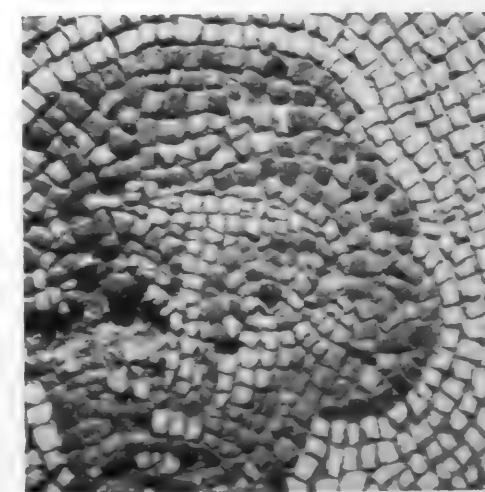


Fig. 10. — Håarte : la tête d'Adam



Fig. 8. — Copenhague, Musée national : mosaïque d'Adam.



Fig. 9. — Hama (musée) : mosaïque d'Adam.

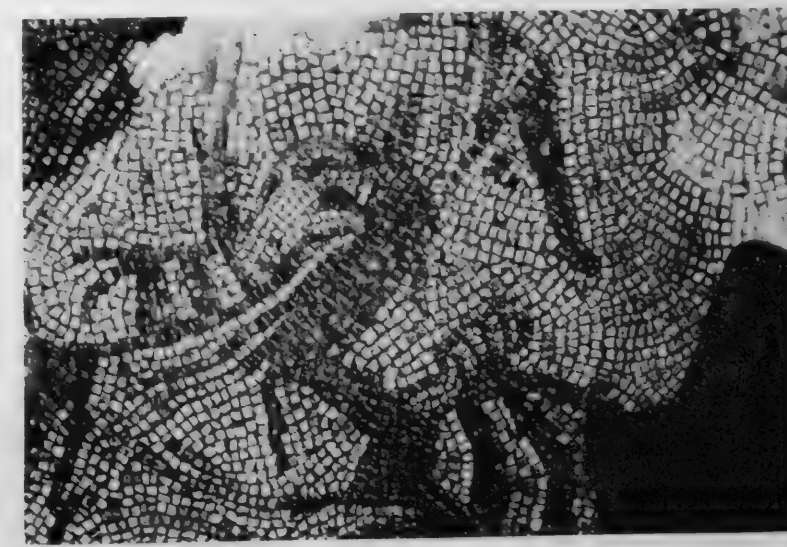


Fig. 7. — Håarte : mosaïque d'Adam (buste et livre d'Adam).

UNE SINGULARITÉ ICONOGRAPHIQUE DU HAUT MOYEN AGE :
LA PLAQUE-BOUCLE DE LECTOURE

par Léo BARBÉ

C'est au cœur de la Gascogne, dans le Lectourois, que fut trouvée cette plaque-boucle, magnifique et typique témoignage des fabrications régionales du Midi de la France vers la fin du VII^e siècle¹.

Remarquable par la qualité de l'exécution, elle l'est encore plus sous l'angle de la décoration. Si le serpent bicéphale qui est ici figuré quatre fois est un classique du bestiaire germanique et figure maintes fois dans l'orfèvrerie influencée par les Grandes Invasions, par contre l'étrange personnage barbu, paraissant muni de branchies est d'une très grande originalité dans le lot relativement étroit des figurations humaines mérovingiennes.

Nous avons pu établir², qu'il s'agissait bel et bien du Christ : bénissant, aurolé et muni d'ailes, vêtu semble-t-il d'une tunique. Une figuration indiscutable du Christ avec des ailes était déjà connue sur plaque-boucle³ ; étant alors la seule à présenter le Christ ainsi, elle n'avait pas retenu spécialement l'attention, mais nous avons découvert par ailleurs une troisième figuration du Christ ailé, sur un coffret reliquaire⁴.

Trois figurations du Christ ailé étant maintenant connues, il faut admettre qu'il appartient bien à l'iconographie générale barbare des VII^e et VIII^e siècles, ces éléments étant en effet très dispersés, l'un dans le Sud-Ouest⁵, l'autre dans le Nord de la France, le troisième en Allemagne.

Il nous semble qu'on peut y voir le Christ ressuscité, la résurrection ne pouvant qu'entraîner un changement de nature aux yeux de populations primitives, christianisées de fraîche date, qui ont traduit ce changement par l'adjonction d'ailes transformant le Christ homme en sur-homme. Le reliquaire d'Essen Werden donnant trois versions différentes de la représentation du Christ semble confirmer ce besoin d'une figuration particulière adaptée à chacune des principales étapes de la vie du Christ.

On peut penser qu'une réaction des théologiens, qu'il serait intéressant de retrouver dans l'un des nombreux conciles de cette époque, a mis fin rapidement à cette interprétation iconographique, d'où sa rareté.

L. BARBÉ

1. On trouvera de plus amples renseignements sur cette découverte et celles qui l'accompagnèrent dans une étude à paraître dans le *Bulletin Archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* : « Un cimetière barbare en Gascogne au VIII^e siècle. »

2. *Ibid.*

3. Musée de Saint-Quentin.

4. Église Saint-Liudger à Essen Werden.

5. Dans le cimetière d'une population d'origine wisigothique demeurée en Aquitaine, vraisemblablement à l'état de servage à la suite de la bataille de Vouillé ; voir les *Actes du XXVIII^e Congrès de la Fédération des Sociétés académiques et savantes Languedoc-Pyrénées-Gascogne* : « Un peuplement barbare en Gascogne au VIII^e siècle », par Léo BARBÉ, à paraître.



PEINTURES DU X^e SIÈCLE EN GÉORGIE MÉRIDIONALE ET LEURS RAPPORTS AVEC LA PEINTURE BYZANTINE D'ASIE MINEURE

par Nicole et Michel THIERRY

Nous nous proposons dans les années à venir de compléter l'inventaire des peintures du Taoclardjéti, royaume géorgien médiéval actuellement situé en Turquie¹. Il s'avère, en effet, que les monuments du ix^e siècle au xiii^e qui sont encore conservés en montagne recèlent des décors ou fragments de décors peints du plus grand intérêt pour l'histoire de la peinture géorgienne et byzantine. Jusqu'à présent, ces peintures, sans être tout à fait inédites, ont été très incomplètement décrites et souvent avec de notables erreurs. Il est vrai que les monuments étudiés l'ont été jusqu'ici par des savants plus soucieux de philologie et d'architecture que d'art pictural².

Dans cet article, nous nous contenterons de présenter deux décors, celui de Dört kilise et celui d'Işhan. Dans les deux cas il s'agit d'ensembles suffisamment conservés pour permettre une définition de leur programme et une analyse de leur style ; en conséquence, ils peuvent être mis en rapport avec la peinture contemporaine d'Asie Mineure grecque abondamment représentée en Cappadoce.

* *

1. Notre premier voyage, en 1959, avait donné lieu à une rapide description et à quelques remarques dont certaines méritent correction, M. et N. THIERRY, Notes d'un voyage en Géorgie turque, dans *Bedi Karthlisa*, VIII-IX (1960), p. 10-29.

2. M. F. BROSSET, *Rapports sur un voyage dans la Géorgie et l'Arménie, Second rapport*, St.-Petersbourg, 1849. N. MARR, *Journal d'un voyage en Chauchétie et en Clardjéti*, St.-Petersbourg, 1911 (en russe). E. TAKAÏCHVILI, *Expédition archéologique de 1917 en Géorgie méridionale*, Tiflis, 1952 (en russe ; cet ouvrage sert de base aux travaux sur les monuments de Taoclardjéti. Nous remercions ici notre amie Janine Vojinovitch qui nous a traduit

Les deux monuments considérés se trouvent dans le bassin du Çoruh (fig. 1) et dépendent administrativement du kaza de Yusufeli, vilayet de Artvin. C'étaient les églises principales de deux importants monastères du royaume de Taoclardjéti. Ce royaume montagneux fut le bastion féodal à partir duquel se reconstitua une unité géorgienne après l'invasion arabe du vii^e siècle. Une branche de la famille des Bagratides se réfugia dans ces régions peu accessibles, se taillant une petite principauté autour de la ville d'Arda-noutch qui en devint capitale. A partir d'Achot le Grand (787-826) la reconquête des terres géorgiennes s'effectua par à-coups, les périodes alternant de soumission ou de lutte contre les Arabes. L'alliance et suzeraineté byzantines s'exerçaient de façon variable, les empereurs accordant aux princes géorgiens le titre de curopalate ou de magistros, le premier étant honoraire. De surcroît, la politique d'unification des terres géorgiennes fut grandement entravée par les ambitions féodales des divers seigneurs locaux, obligeant les rois à des alliances militaires passagères avec les Arabes. La protection de Byzance s'exerça

les chapitres relatifs à notre étude). A. KATCHATRIAN, Les églises cruciformes du Tayq, dans *Cahiers archéologiques*, XVII (1967), p. 203-208 ; D. WINFIELD, Some early medieval figure sculpture from north-east Turkey, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI (1968), p. 33-72 (la conclusion de l'auteur qui rattache les œuvres géorgiennes à des modèles byzantins disparus ne nous paraît pas juste ; l'art sculptural est une tradition géorgienne et le répertoire décrit au Tao se retrouve abondamment en Géorgie occidentale à la même époque, cf. Natela ALADACHVILI, *Les reliefs de Nikorzminda*, Tiflis, 1957, en géorgien, résumés russe et allemand ; étude de la sculpture du x^e-xi^e s.).

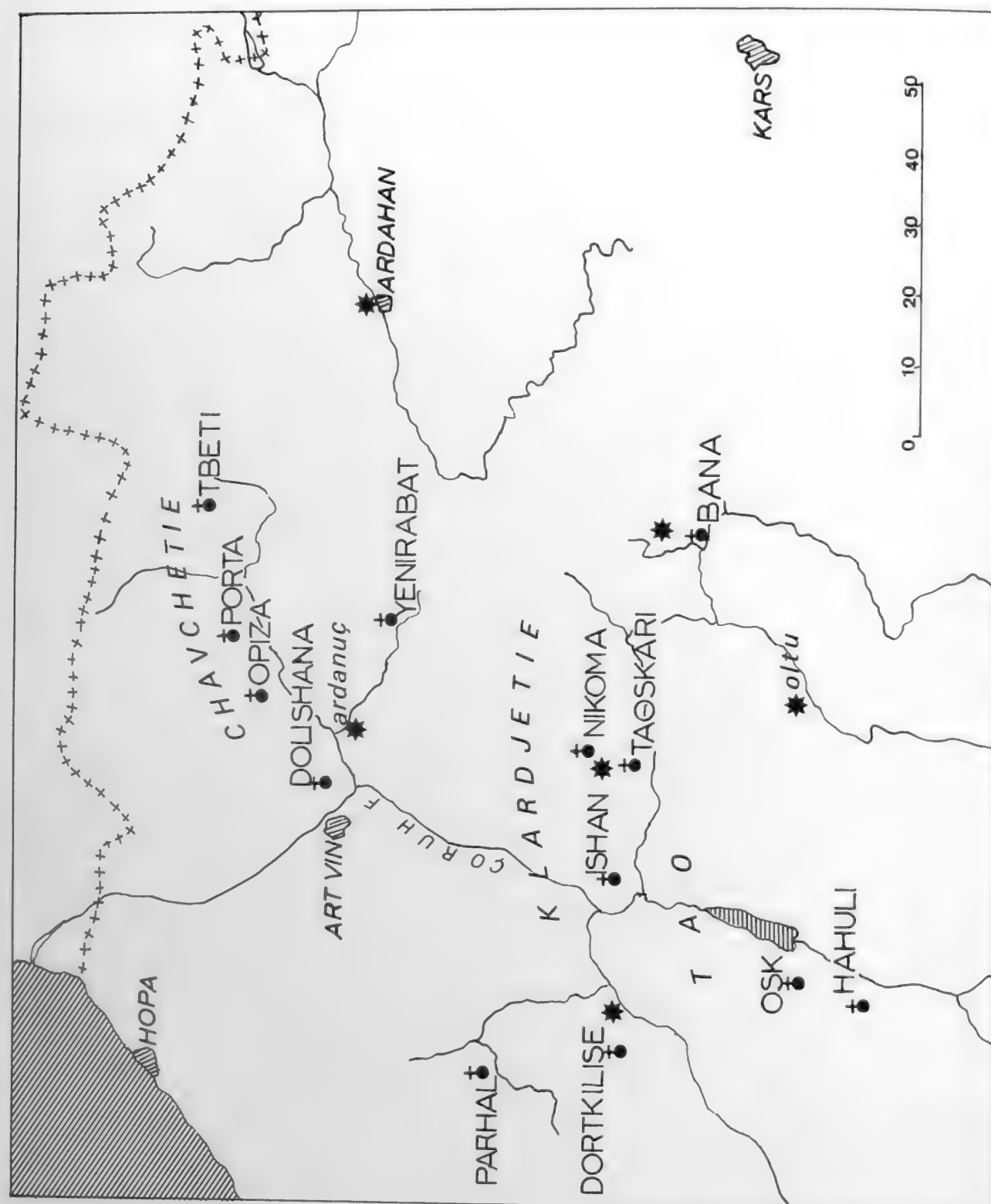


Fig. 1. — Carte du Tao-Klardjethie.

particulièrement au cours du x^e siècle mais l'influence grecque s'étendait assez peu aux affaires intérieures. D'autre part, si l'Église géorgienne était chalcédonienne et toujours plus ou moins liée avec celle de Byzance, elle resta cependant indépendante du Patriarcat de Constantinople ; soumise jusqu'au milieu du ix^e siècle à celui de Jérusalem, elle devint ensuite autocéphale³. A la fin du x^e siècle, le roi David le Grand ayant soutenu la révolte de Bardas Phocas contre Basile II (989), il dut après sa défaite promettre son royaume en héritage à l'empereur byzantin. En 1001, à sa mort, les troupes grecques envahirent donc ses terres et prirent un certain nombre de forteresses ; le prince héritier Bagrat et son frère Gourgen reçurent les titres de europalate et magistros mais les fonctionnaires byzantins conservèrent les postes administratifs. Au cours des décennies suivantes eurent lieu de vaines tentatives de reconquête, des expéditions grecques dévastatrices, des luttes féodales qu'attisaient les Byzantins et c'est seulement à la fin de son règne que Bagrat IV (1027-1072) triompha de ses vassaux et des Grecs.

Durant toute cette période de luttes féodales, les monastères géorgiens n'en continuèrent pas moins à se développer, constituant de véritables centres de civilisation. Bibliothèques, scriptoria, ateliers de reliures et d'orfèvrerie étaient extrêmement actifs. Œuvres théologiques, traductions de textes liturgiques grecs et syriens, manuscrits et livres enluminés, icônes, émaux, mobiliers liturgiques sont attestés en grand nombre comme productions du x^e siècle et du xi^e

3. Nos renseignements sont pris dans M. F. BROSSET, *Histoire de la Géorgie depuis l'antiquité jusqu'au XIX^e siècle*, St.-Petersbourg, 1849, p. 260-336. A. MANVELICHVILI, *Histoire de la Géorgie*, Paris, 1951. R. Grousset, *Histoire de l'Arménie, des origines à 1071*, Paris, 1947. Pour les évêques nommés par le patriarche de Jérusalem, A. MANVELICHVILI, p. 143 (Antioche, p. 158-159).

4. A. MANVELICHVILI, *op. cit.*, p. 136-144. Ch. AMIRANACHVILI, *Les émaux de Géorgie*, Paris, 1962, p. 94-123. K. SALIA, *La Tao-Klardjethie et ses monastères*, dans *Bedi Karthlisa*, XI-XII (1961), p. 49-50.

5. Pour E. TAKAICHVILI, *op. cit.*, p. 82-86, pl. 115-131 : OT'XT'A EKLESIA. Pour le photographe Ermakov : DERTAVI. Ch. AMIRANACHVILI, *Histoire de l'art géorgien*, Moscou, 1963, p. 144-148, 165, 184. A. KATCHATRIAN, *op. cit.*, p. 203-204. D. HILLS, *My travels in Turkey*, London, 1964, p. 222-224.

6. P. PEETERS, Vie des SS. Jean et Euthyme, dans *Analecta Bollandiana*, Bruxelles, XXXVI-XXXVII (1917-1919), p. 16-17.

provenant des monastères de Géorgie méridionale, l'œuvre la plus célèbre étant le grand triptyque de Hahouli, actuellement conservé au Musée des Beaux-Arts de Tiflis⁴.

DÖRT KILISE⁵

La première mention historique de la « Laure des quatre églises » se trouve dans la vie des saints Jean et Euthyme son fils⁶. Le premier était un illustre dignitaire, favori du prince David (961-1001) ; s'étant retiré à Dört kilise pour embrasser la vie monastique, il s'en éloigna avec son fils pour fuir la célébrité, gagnant l'Olympe de Bythinie, puis, longtemps après, le mont Athos pour se fixer près de saint Athanase. Deux dates furent avancées pour cette installation à l'Athos : 965 et 972. Quoiqu'il en soit, les deux moines furent rejoints par le célèbre Thornik lequel quitta passagèrement l'Athos en 978-979 pour mater la révolte de Bardas Skléros⁷. On peut donc placer leur retraite à Dört kilise au tout début du règne de David, vers 961, le monastère jouissant sans doute alors d'une certaine célébrité. L'église principale était déjà construite puisqu'une invocation mentionnant David gravée sur le mur oriental permet de dater de son règne d'importantes transformations ; c'est de cette église dont nous parlerons.

Il s'agit d'une grande basilique à trois nefs séparées par deux rangées de piliers cruciformes (fig. 2). La seconde travée en partant de l'abside est plus étendue que les autres et Takaichvili y a vu l'ébauche d'un plan cruci-

7. Les sources historiques telles qu'elles nous sont parvenues sont parfois imprécises et discordantes. En particulier, un des épisodes de la vie de Jean lors de son séjour à l'Olympe, reste difficile à situer ; il s'agit de son voyage à Constantinople pour reprendre à l'empereur son fils envoyé en otage. Une version le situe sous Romain Lécapène (920-944) ce qui ne correspond pas au règne de David de Taik (961-1001) ; une autre version le place lors de la révolte de Skléros, mais Jean était alors depuis longtemps à l'Athos. Cf. P. PEETERS, Vie des SS. Jean et Euthyme, *op. cit.*, D. M. LANG, *Lives and Legends of the Georgian Saints, selected and translated*, London, 1956, p. 155-159. F. M. BROSSET, *Histoire de la Géorgie, op. cit.*, p. 293, 300, 303-305. G. SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine à la fin du X^e siècle*, Paris, I, 1896, p. 417-420, 426-434 ; II, 1900, p. 31-35, 159-165. R. Grousset, *Histoire de l'Arménie, op. cit.*, p. 501-507, 512-517. E. DE MURALT, *Essai de chronographie byzantine*, I, St.-Petersbourg, 1855, Amsterdam, 1963, p. 535.

forme. L'église primitive qui date de la fin du IX^e siècle ou du début du X^e était faite d'assises de briques et de pierres alternées ; sous le règne de David, les murs furent habillés de parements de pierres bien appareillées (fig. 3), mais la construction primitive est encore visible à l'intérieur, dans la partie nord surtout. Les parements extérieurs développent un décor d'arcatures aveugles dont l'ornement est très simple. Dans son plan comme dans sa décoration architectonique, Dört kilise rappelle la basilique de Parhal⁸, celle-ci étant postérieure à la construction primitive mais ayant servi de modèle pour les revêtements des murs et la construction de la tribune occidentale. Aujourd'hui transformée en mosquée, l'église de Parhal est couverte à l'intérieur d'un badigeon blanc qui cache les peintures. A Dört kilise où les églises sont abandonnées, les décors de la grande basilique n'ont subi que les dommages des intempéries.

Les peintures semblent n'avoir affecté que la partie orientale de l'église et sont actuellement très pâlies. En bien des endroits elles sont totalement effacées ou n'ont laissé que l'empreinte du dessin sur l'enduit blanc, les couleurs ayant disparu et même le fond bleu sur lequel se détachaient jadis les sujets. E. Takaïchvili mentionne les peintures sans s'y attarder et les attribue à l'époque initiale, c'est-à-dire à la fin du IX^e siècle⁹. Cependant, on peut douter de sa conclusion et les dater aussi bien de la période des restaurations qui eurent lieu sous David le Grand (961-1001).

Le programme absidal a été conçu de façon

8. E. TAKAICHVILI, *op. cit.*, pl. 132-148, p. 90-99 (attribuée au milieu du X^e s.).

9. E. TAKAICHVILI, *op. cit.*, p. 85-86. En quelques lignes, l'auteur énumère « une Annonciation et la représentation d'une rangée de saints »... « sur la fenêtre... apparemment, le donateur avec le modèle de l'église. Ensuite, une fresque avec la rencontre d'Élisabeth et de Marie. La mieux conservée est la figure de Moïse au Sinaï recevant les Tables de la Loi... sujet inhabituel de peinture d'autel ».

10. On pense aux anges sous l'Ascension de Sainte-Sophie d'Okrid, cf. R. HAMANN-MAC LEAN, H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, fig. 11-12. Le mauvais état de la peinture nous l'avait fait confondre avec une bande ornementale : N. THIERRY, *La peinture géorgienne, dans Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenne, 1973, p. 409-421 (p. 411).

très rigoureuse et comprenait cinq registres superposés et séparés par de larges bandes d'ornements (fig. 4). Au sommet, dans la conque, se trouvait une image triomphale du Christ dans la mandorle ; il n'en reste plus qu'une partie de l'auréole, le nimbe crucigère et la vague empreinte de la tête et des épaules du Christ. Plus haut, on identifie le demi-cercle du ciel dans lequel était peinte la main de Dieu.

Le registre sous-jacent est également très effacé mais l'on reconnaît au centre le trône vide dans un médaillon circulaire porté par deux anges ; sur le trône se trouvait la croix et il était surmonté de la colombe ; ce registre, peu élevé, semblait être occupé latéralement par des anges en file¹⁰.

Le troisième registre correspond à une série de silhouettes à peine distinctes. Au centre, on reconnaît cependant la Vierge orante debout sur un large tabouret. Les deux figures vêtues de blanc qui l'encadrent sont des anges qui tiennent un phylactère sur lequel étaient sans doute inscrites les paroles des Actes des Apôtres relatives à l'Ascension et à la Seconde Venue (Actes, 1, 10-11). A la suite de l'ange de droite se tient un personnage vêtu d'un manteau brun-rouge bordé de clair et fermé sur le thorax comme la mélote de Jean-Baptiste ; la main droite est levée vers le ciel et la gauche tient un rouleau déployé. Il est très vraisemblable qu'il s'agit du Précurseur désignant le Christ-Sauveur dans son ciel ; cette situation étant connue pour une petite série d'absides cappadociennes et géorgiennes¹¹. De part et d'autre de ce groupe de la Vierge entre les anges et du Baptiste, on distingue difficilement quelques silhouettes drapées à l'antique et tenant le livre ou le

11. En Cappadoce, exemple du haut moyen âge à Hagios Stephanos, cf. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, II, p. 149-151 ; à paraître dans N. THIERRY, *Haut moyen âge en Cappadoce, Les églises de la région de Çavuşin*, ch. I. De la première moitié du X^e s., exemple bien conservé à Haçlı kilise (N. THIERRY, *L'Église à la croix, Journal des Savants*, oct.-déc. 1964, p. 242-254), très abîmé et non reconnu par Jerphanion à Saint-Eustathe (G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 151-152). En Géorgie, à Ösk (1036) et à Tbeti (début du XIII^e s.). Nous étudions cette iconographie dans « A propos des peintures d'Ayvalı Köy (Cappadoce), les programmes absidaux à trois registres avec Déisis en Cappadoce et en Géorgie, *Zographia*, Belgrade, 1974 (à paraître).

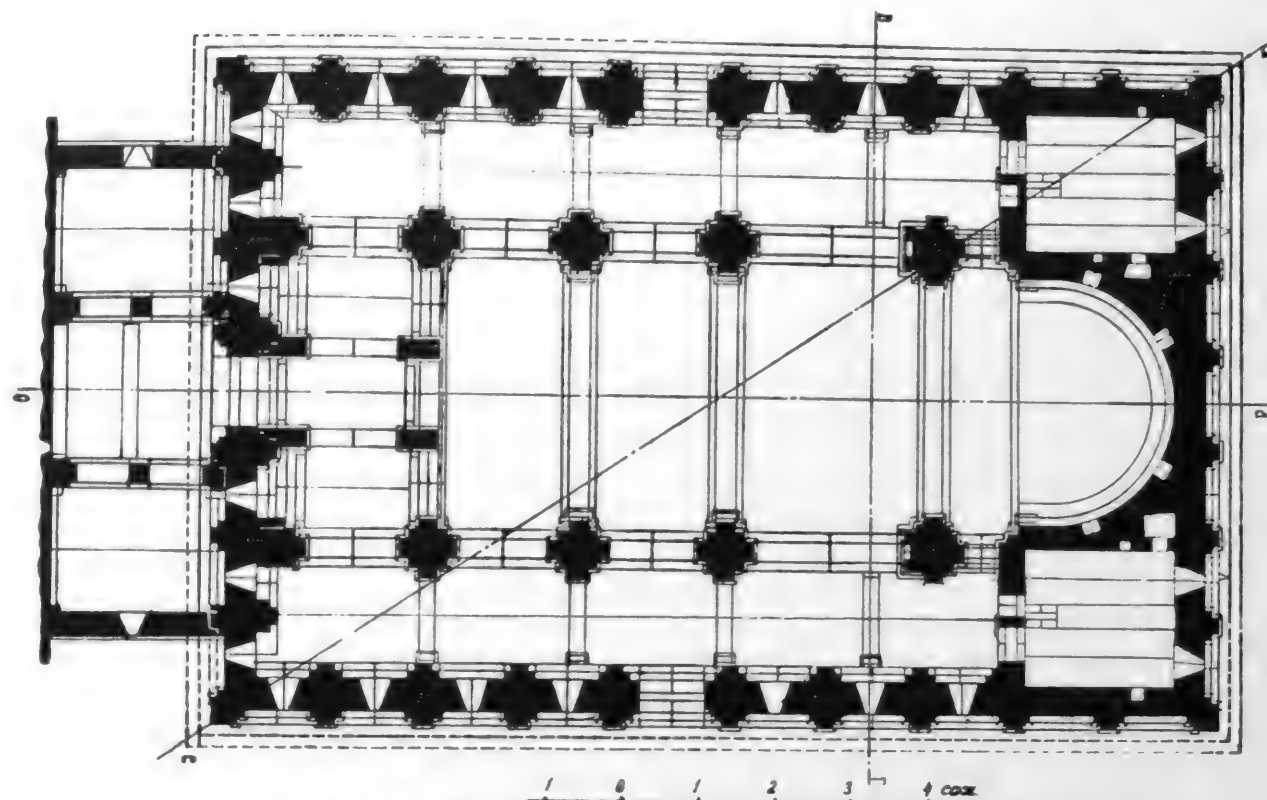


Fig. 2. — Dört kilise, plan (E. Takaïchvili).



Fig. 3. — Dört kilise, vue extérieure nord-est.

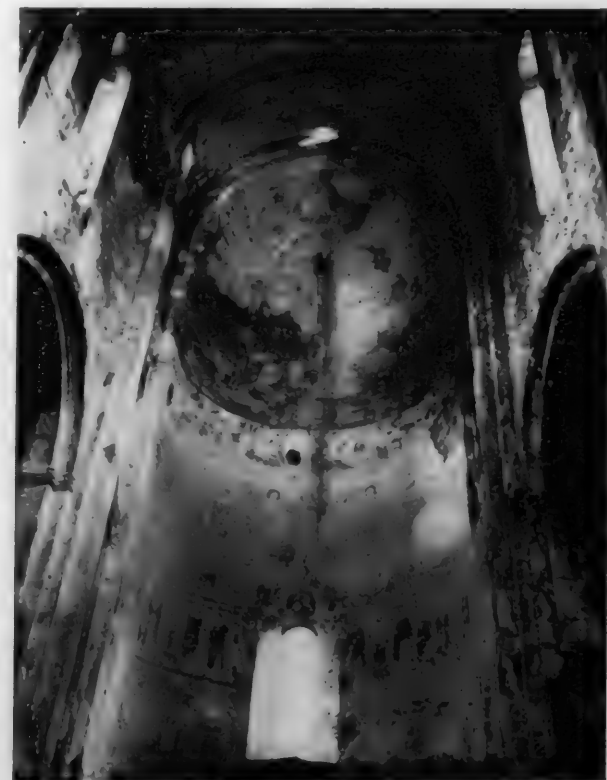


Fig. 4. — Dört kilise, vue générale de l'abside.

rouleau ; il s'agit donc des apôtres comme dans un bon nombre d'églises géorgiennes¹².

Le quatrième registre est mieux conservé ; il est centré par la haute fenêtre absidale dont les montants et la douelle se présentent obliquement vers le fidèle. Au centre de l'arc on voit le buste d'un personnage tenant le modèle de l'église ; sur les côtés, à droite, Moïse recevant les tables de la loi, à gauche, Melchisédech présentant les offrandes. Plus loin sur le mur absidal, on a peint de chaque côté quatre prophètes et quatre évêques.

Le buste central (fig. 5) se détache sur le fond bleu, quelques lettres étant encore visibles, l'abréviation du mot « sainte » à gauche et les deux premières lettres de Nino à droite¹³. Il s'agit donc du portrait de la reine Nana, première reine chrétienne de Géorgie nommée Nino après sa conversion¹⁴. Le nimbe était jadis doré et quelques fragments de métal brillent encore. Le visage aujourd'hui noirci par l'altération des couleurs¹⁵ est jeune et mince, encadré par des cheveux serrés en deux masses latérales dans une sorte de résille à fils bleus et coiffé d'une couronne très architecturale. Celle-ci est faite d'une base circulaire ornée de trois pierres losangiques et d'une large plaque centrale en forme de haut fronton¹⁶. La sainte est vêtue d'une tunique gris-bleu jadis ornée de grands médaillons¹⁷ dont le col, qui couvre les épaules, est décoré de broderies imitant des gemmes carrées et losangiques ; un manteau de type grec est jeté sur l'épaule gauche et retenu à droite par une petite fibule ronde. La reine tient le modèle d'une église qui reproduit fidèlement la grande basilique de Dört kilise, ses trois nefs ornées d'arcatures aveugles, sa haute nef centrale et le décrochement de ses toits (cf. fig. 3) ; les murs sont peints en gris et les arcatures en rose.

Moïse recevant les tables de la loi est repré-

senté conformément à l'iconographie ancienne¹⁸. Le prophète, moulé par les mille petits plis d'un manteau beige jeté sur une tunique blanche est au sommet du Sinaï (fig. 6). La montagne est un rocher rougeâtre parcouru de petits traits sinueux, en flammèches, car Dieu était descendu sous forme de feu sur le Sinaï et la fumée s'élevait « comme d'une fournaise » (Exode, 19, 18). Dans ses mains voilées par un pan du manteau, Moïse reçoit les deux tables que la main de Dieu lui tend. Le ciel divin est marqué par quatre arcs concentriques, gris-bleu, bleu sombre puis clair puis beige. Le visage est celui d'un adulte ; la barbe est brune et la chevelure longue est ramenée dans le dos. Moïse détourne la tête, soit pour signifier qu'il ne peut regarder la face de Dieu soit que le peintre ait confondu avec la scène de Moïse détachant ses sandales lors de sa vocation¹⁹. On remarque à gauche du nimbe la lettre A dans un cercle, abréviation du mot AFIOC.

L'image de Moïse au-dessus de l'autel rappelle que Dieu, lui remettant ses commandements, précisait quelle devait être la préparation du sanctuaire (Exode, 24, 8 à 27, 21) et l'exercice du culte (28, 1 à 30, 38).

Symétriquement à cette représentation se voit une haute figure s'avancant sur un fond de rochers, un rideau servant d'arrière-plan à droite. Le personnage est de trois quarts, les mains tendues pour porter une sorte de plateau rectangulaire sur lequel on ne peut rien reconnaître²⁰. Nous identifions le grand-prêtre et roi de Salem, Melchisédech, tel qu'on le décrit présentant le pain et le vin à Abraham (Genèse, 14, 18-20). Ses cheveux sont retenus par un bandeau orné de broderies ou de pierres en cabochon que surmonte une petite coiffe ; l'ensemble évoque plus une couronne que la coiffure du grand-prêtre Siméon ou Zacharie et notamment la couronne partielle-



Fig. 5. — Dört kilise, la reine Nino.



Fig. 6. — Dört kilise, Moïse recevant les tables de la loi.

12. Cf. l'article à paraître dans *Zographie*.

13. Le R. P. Mercier a bien voulu nous aider pour la lecture des inscriptions de ces deux monuments géorgiens et nous l'en remercions vivement. Pour la reine Nana, cf. M. F. BROSSET, *op. cit.*, p. 89-132.

14. Cf. E. TAKAICHVILI, *op. cit.*, p. 37 pour une représentation (à présent disparue) de cette reine et pour une autre représentation ultérieure, notre page 101, fig. 30.

15. Sur ce détail technique, p. 105-106.

16. Nous ne connaissons pas d'exemple semblable.

Cf. P. E. SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart, 1954.

17. Cf. le donateur de Ösk (fig. 14) ; ce genre de tissu à grands cercles se voit également sur le *Ménologe de Basile II* (vers 985), ex. f. 128 et 44.

18. *Dictionnaire d'arch. chr. et de lit.*, t. 11, 2, col. 1652-1656 et 1684-1688.

19. *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, *op. cit.*, col. 1657-1658.

20. Sur le f. IV de la *Genèse de Vienne*, Melchisédech tient une aiguière de vin et un pain.

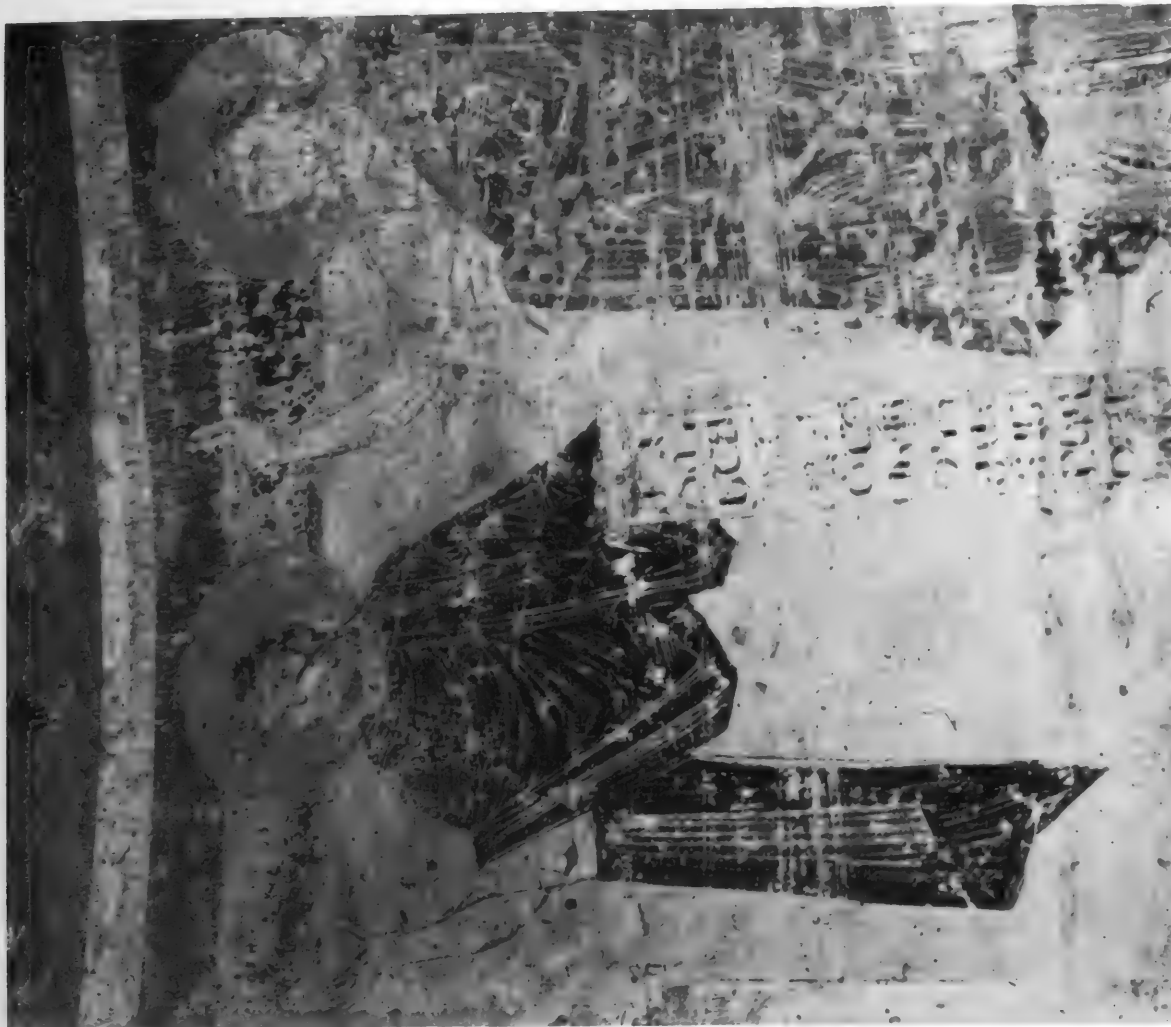


Fig. 8. — Dört kilise, troisième prophète sud.



Fig. 7. — Dört kilise, Melchisédech.

Fig. 7 bis. — Ösk, un des donateurs.

ment conservée d'un des donateurs de l'église voisine d'Ösk, 958-961 (fig. 7 bis)²¹. Son manteau retenu sur la poitrine par une large fibule rectangulaire rappelle celui du costume sacerdotal. Il s'agit d'un adulte dont le visage sévère, aujourd'hui noirci, est encadré par une chevelure brun-rouge et une barbe pointue assez fine.

La représentation de Melchisédech au-dessus de la table du sanctuaire s'explique parce qu'il était considéré comme le premier servant de « l'offrande d'un sacrifice non sanglant et de la sainte oblation »²². « Prêtre pour l'éternité », il était particulièrement vénéré en raison du parallélisme que Paul avait établi entre lui et le Christ-prêtre (Lettre aux Hébreux, VII, 1-22). Ici, il est le rappel symbolique de l'Eucharistie²³.

Les deux premiers prophètes qui encadrent la fenêtre absidale sont les rois David et Salomon reconnaissables à la mince couronne circulaire qui les coiffe. A droite, le jeune homme imberbe à longue chevelure est Salomon ; il est vêtu d'une tunique blanche ou vert clair et d'un manteau brun-rouge ; il lève la main droite vers le ciel et déroule le phylactère devant lui. A gauche, David est mal conservé, sauf au niveau du visage encadré d'une barbe mi-longue et de cheveux assez courts. Nous n'avons pas identifié les prophètes suivants, grandes silhouettes vêtues à l'antique d'une tunique et d'un manteau drapé (fig. 8) ; les visages sont barbus, de type

assez variés, tous marqués par de grands yeux en amande²⁴. Tous ont une main dirigée vers le haut, désignant le Christ, et tiennent un rouleau déployé, l'un d'entre eux (fig. 8) ayant conservé quelques lettres malheureusement insuffisantes pour la reconstitution du texte²⁵.

Après les quatre prophètes se trouvent quatre Pères de l'Église ; tous sont représentés de face, tenant le livre fermé, sauf le troisième de la série nord (fig. 9) dont le livre est entr'ouvert²⁶. Ils sont vêtus de la chasuble recouvrant la tunique. Comme attribut épiscopal, ils n'ont que l'omophorion ; ici, l'étole étroite descend en V, bas sur la poitrine, et se termine par un pan vertical central, comme dans la peinture murale byzantine du VIII^e siècle au milieu du X^e²⁷. Dans un seul cas, sur la paroi nord, l'omophorion est posé sur le haut des épaules (fig. 9), les recouvrant, le pan terminal retombant le long du côté gauche, imitant en cela, mais approximativement, une mode du VII^e siècle²⁸.

Le registre inférieur, le cinquième, est très abîmé ; il est constitué par une série de scènes figurées dont ne reste que la partie supérieure (fig. 9). Il s'agit d'un récit christologique dont les éléments se suivent de gauche à droite²⁹. Au nord, près de l'arc absidal, on reconnaît l'Annonciation ; l'ange est à gauche, vêtu de blanc, muni de grandes ailes lourdes aux rémiges étagées. La Vierge était debout, face à lui. Plus loin on voit la Visitation ; on dis-

26. Détail exceptionnel mais à rapprocher des livres ouverts représentés à Ishan, cf. p. 88.

27. N. Thierry, Le costume épiscopal byzantin du IX^e au XIII^e siècle d'après les peintures datées, dans *Rev. des Ét. byz.*, XXIV (1966), Mélanges Venetie Grumel, p. 308-315 ; depuis cet article limité au IX^e s., X^e et XI^e, nous avons élargi nos recherches. Comme valeur chronologique des décors muraux, nos conclusions se sont trouvées vérifiées. Ajoutons que dans le Grand Pigeonnier de Çavuşin, en Cappadoce (que nous appelons Église de Nicéphore Phocas et qui est de 964-965, cf. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 520-550), les costumes des évêques comprennent l'epitrachelion en plus de l'omophorion et que ce dernier, plus large qu'au début du X^e siècle forme un V moins aigu sur la poitrine ; dans un cas, comme à Dört kilise, on observe l'omophorion couvrant les épaules de façon archaïsante (photos pers. inédites).

28. Cf. les évêques de Salonique, dans V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, fig. 45 et 48. Là l'étole est plus étroite encore et traverse le thorax comme un collier pectoral, sans couvrir les épaules comme dans les représentations ultérieures archaïsantes.

29. Sur l'emplacement, comparable, des scènes sur le mur absidal, et son origine palestinienne, A. GRABAR, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art byzantin antique*, Paris, 1946, t. II, p. 168-171.

21. Pour la coiffure du grand-prêtre, ex. de l'Évangéliaire d'Etchmiadzin : L. A. DURNOVO, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1960, fig. p. 37 ; ex. cappadociens dans la scène de l'Épreuve de l'eau : G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 37 ; 185, n° 4 ; 188, n° 2 ; 141, n° 1. Sur Ösk, E. TAKAICHVILI, *op. cit.*, p. 45-67 ; D. WINFIELD, *op. cit.*, p. 38-57.

22. Saint Athanase, dans MIGNÉ, *Dictionnaire des Apocryphes*, II, col. 586. Représentation dans Jugement Dernier, 2^e moitié du IX^e s. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises de Cappadoce, Région du Hasan dağ*, Paris, 1963, p. 96-98.

23. La présence de Melchisédech et Moïse sous une forme traditionnelle nous fait cependant penser à la représentation, d'époque Paléologue, d'Aaron et Moïse encensant l'autel, cf. N. BELJAEV, Le « Tabernacle du témoignage » dans la peinture balkanique du XIV^e siècle, dans *Mélanges Th. Uspenskij*, I, 2^e partie, Paris, 1930, p. 315-324.

24. Rappelant en partie les types physiques d'Agtamar malgré une plus grande finesse et un plus grand allongement des figures, cf. S. DER NERSESSIAN, *Aght' amar, Eglise St-Croix*, Cambridge, 1965, fig. 62, 64, 69 ; cf. encore, G. BOUDOYAN et M. THIERRY, Les églises de Thil (Korluca), dans *Rev. des Ét. arm.*, nvl. sér., IX (1972), p. 183-184, fig. 8.

25. Cf. note 13.



Fig. 9. — Dört kilise, parois nord de l'abside.



Fig. 10. — Dört kilise, le Christ de l'Apparition aux Maries.



Fig. 9 bis. — Détail de la figure 9.



Fig. 11. — Dört kilise, piédroit nord, ornement inférieur.



Fig. 12. — a, Dört kilise, piédroit nord, ornement supérieur (schéma). 12, b, Ösk, ornement de la galerie sud.

tingue Élisabeth et Marie qui s'étreignent devant l'ouverture d'une porte. La scène suivante était la Nativité, à peine identifiable. Les trois épisodes avaient lieu dans un décor d'architectures savantes, grands pans de maisons gréco-romaines à frontons et hautes ouvertures rectangulaires ; certains segments d'une éclatante couleur turquoise se détachant de l'ensemble ; la demeure d'Élisabeth est un bâtiment à coupole encadré de deux tours à lanterne surmontée d'une coupolette (fig. 9 et 9 bis). Ce décor évoque sans doute des architectures de Terre Sainte comme sur les célèbres plaques d'ivoire dites « de Grado »³⁰.

De l'autre côté de la fenêtre on identifie des scènes de la Vie du Christ. Successivement, trois segments de cercle symbolisant le ciel surmontent les trois premières scènes (fig. 4) qui sont, le Baptême, la Transfiguration et la Crucifixion. Du Baptême, il reste le cerne des silhouettes du Christ et de deux anges ; de la Transfiguration, la mandorle et les trois formes de Jésus et des prophètes ; de la Crucifixion, l'empreinte de la croix et les silhouettes de la Vierge et de Jean qui l'encadraient. De chacun des arcs de ciel, la main de Dieu sortait, faisant de ces trois scènes autant de représentations théophaniques. Plus loin, on devine plus qu'on ne voit la Descente aux Limbes ; enfin, en deux registres superposés étaient jointes les scènes de l'Apparition aux Maries et les Myrophores devant le tombeau vide, scènes de théophanies-miracles, comme les scènes de l'Enfance, illustrations de l'Incarnation³¹. Des derniers sujets ne sont conservés que les personnages extrêmes ; en bas, les trois myrophores sont vêtues de maphorion bleus, d'un bleu soutenu pour la femme qui est au centre et tient une cassette ocre rouge, bleu clair pour les deux autres ; le toit pointu du pavillon à arcades qui figurait le tombeau empiète sur la scène

de l'Apparition au Jardin des Oliviers (fig. 10) dont il ne reste que le Christ ; celui-ci bénit et tient le rouleau ; il est élégamment drapé dans une tunique vert d'eau et un manteau bleu dont le bord brodé est d'un dessin décoratif.

Ainsi voit-on que le programme absidal de Dört kilise est une composition très élaborée. En bas est illustrée la Vie du Christ sous son double aspect, celui de l'Incarnation et celui du Sacrifice rédempteur, Victoire sur la mort, c'est-à-dire reconnaissance de sa divinité. Plus haut, les docteurs de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi, puis la vision théophanique complexe du Christ dans sa gloire au-dessus du trône vide porté par les anges, le tout surmontant la Vierge, le Baptiste et les apôtres³² et constituant ainsi une image triomphale de type intemporel³³. On voit quel est le développement apporté ici aux anciennes formules nées en Terre Sainte, tant par la richesse de l'organisation du programme que par l'adjonction des figures symboliques de Moïse et Melchisédech et la présence de la première reine chrétienne de Géorgie. En Asie Mineure grecque, nous n'avons pas d'équivalent à cette composition grandiose³⁴.

..

Le style des figures se compare plus aisément au byzantin bien que leur allongement et le graphisme des drapés soient assez particuliers. Le rendu des étoffes fines aux multiples plis qui moulent les corps et tombent en plusieurs pans correspond à des tendances byzantines attestées depuis le début du x^e siècle³⁵. De même, certains visages ascétiques et l'effilement des grands yeux ont quelques rares analogies dans la production conservée en Cappadoce³⁶.

Les ornements occupaient jadis de vastes

surfaces en bandes verticales sur les piédroits et en longues frises horizontales entre les registres figurés. En cela, leur ordonnance rappelle celui de l'église palatine arménienne d'Agtamar datée de 915-921³⁷. Ici cependant, les surfaces qui leur sont réservées sont plus importantes et leur répertoire est plus fidèle aux éléments hellénistiques du vocabulaire oriental. On peut décrire encore trois motifs. L'un orne le pilier engagé nord, à l'intérieur de l'arc absidal (fig. 11) ; c'est une frise verticale faite de palmettes à trois feuilles, inscrite dans des triangles en forme de cœur renversé. Les couleurs sont trop effacées pour qu'on puisse définir la teinte des palmettes claires qui s'opposait au bleu des palmettes sombres. Il s'agit d'un motif employé avec des variantes compliquées dans l'art byzantin du x^e siècle et du xi^e³⁸. En Cappadoce, on le retrouve abondamment employé sous une forme assez simple à Tokalı, nouvelle église, aussi bien sur les manteaux impériaux des archanges que dans l'ornement architectonique³⁹. Les formes semblables, plus simples, se rencontrent dans l'art sassanide où le bouton floral qui est à l'origine du motif est encore reconnaissable⁴⁰ et dans l'art abbasside où la stylisation est du même ordre qu'à Dört kilise⁴¹.

Au-dessus se trouvait une seconde bande verticale faite d'une succession de cornes d'abondance dont il ne reste que les trois premiers éléments (fig. 12). Les cornes de feuillage sont schématisées de façon très décorative ; sur un fond noir semé de petites boules blanches en plages, des cornets bleutés,

très pâles, dessinés en brun alternent avec des cornets bleu-outremer cernés de bleu clair. Leurs bords dentelés, le mouvement vif de leurs courbes leur confèrent un aspect dynamique et « baroque » dont nous ne connaissons pas d'équivalent bien que leur esprit décoratif se retrouve dans quelques rinceaux sculptés contemporains, à Ösk notamment, sur une croix de voûte dans la galerie méridionale (fig. 12 bis).

Entre les trois registres figurés inférieurs couraient de larges bandes d'ornements malheureusement presque effacées. Il s'agissait de frises mouvementées faites de rinceaux de feuillage exubérant simulant une suite de cornes d'abondance (fig. 9 à 11). On distingue encore par endroit des feuillages en bouquets liés de rubans s'échappant de cornets ; des feuilles adventices emplissent la courbe, se détachant sur un fond bleu qu'animent quelques boules blanches semblables à des graines jetées. La vigueur, la richesse des feuillages et la virtuosité du dessin rappellent l'art de certains rinceaux exubérants de Samarra⁴² ; comme eux ils sont dans la suite des rinceaux d'acanthes de type hellénistique utilisés comme bordures de mosaïques par les Byzantins et les Omeyyades⁴³. Les ornements qui entourent le buste de la reine Nino (fig. 5) relèvent du même art hellénisant. Le cadre est une succession de bouquets de feuilles courtes s'écartant autour d'un bouton central, survivance et variante d'un décor rencontré en Cappadoce dans quelques églises du haut moyen âge⁴⁴. De part et d'autre du médaillon, deux grandes cornes d'abondance qui évo-

37. S. DER NERSESSIAN, *Aghtamar*, op. cit., pl. 59, 63, 64-66 ; d'un registre à l'autre, les fonds alternent, bleus ou brun-noir ; les harmonies sont assez monochromes, comme ici et les mains et visages semblablement noircis par l'altération des couleurs (cf. pl. 68).

38. Cf. K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, fig. 55, 111, 123, 154, 320, 591.

39. G. DE JERPHANION, op. cit., pl. 84, I ; 76, I (en couleurs dans M. RESTLE, *Peintures murales byzantines d'Asie mineure*, Recklinhausen, 1967, fig. 122 ; documentation personnelle). On sait que Jerphanion attribue ces peintures au milieu du x^e siècle par antériorité avec le Pigeonnier de Çavuşin daté de 964-965 (op. cit., I, p. 366-373, 544-548) ; conclusion renforcée depuis par les remarques de R. CORMACK, *Byzantine Cappadocia : the Archaic Group of Wall-Paintings*, dans *Journal of the British Archeological Association*, XXX (1967), p. 19-36 (p. 31-33).

40. R. GHIRSHMAN, *Bichapour, Les mosaïques sassanides*, Paris, 1956, p. 154-155. Le motif est d'origine égyptienne

antique, adopté par les Assyriens, les Achéménides puis conservé en Iran. Pour sa forme hellénistique dans l'art proto-byzantin, cf. les encadrements des ivoires n° 55, 62, 111, dans F. VOLBACH, *Elfenarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952.

41. A. Samarra (838-883) des palmettes semblables, en réserve claire sur un fond noir sont utilisées comme frises sous une forme semblable, cf. E. HERZFELD, *Die Malereien von Samarra*, Berlin, 1927, pl. L (sur les couleurs, p. 103).

42. E. HERZFELD, op. cit., pl. XII à XIV, L.

43. Cf. les p. 208-212 de H. STERN, Notes sur les mosaïques du Dôme du Rocher et de la Mosquée de Damas, dans *Cahiers Archéologiques*, XXII (1972), p. 201-232.

44. Église de Joachim et Anne, Église n° 3 de Mavruçan, Hagios Basilios et Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin, cf. N. THIERRY, Les peintures murales de six églises du haut moyen âge en Cappadoce, dans *Comptes Rendus de l'Académie des Ins. et B.-L.*, mars 1971, fig. 10, 13 ; N. THIERRY, Art byzantin du haut moyen âge en Cappadoce, L'Église n° 3 de Mavruçan, dans *Journal des Savants*, oct.-déc. 1972, fig. 13 ; la basilique de Çavuşin est à paraître (cf. note 11).

30. K. WEITZMANN, The ivories of the so-called Grado chair, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XXVI (1972), p. 45-91 (p. 55-56, fig. 3-9, 12, 19-22, 33).

31. Sur les deux sens du mot « théophanie », cf. A. GRABAR, *Martyrium*, op. cit., II, p. 132 et suiv.

32. Cet ensemble est une variante enrichie des Ascensions dogmatiques répertoriées sous le nom de « Programme à deux zones » par C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, p. 95-102.

33. Sur le caractère intemporel de ces visions absidales, cf. Y. CHRISTE, La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne,

l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll, dans *Cahiers archéologiques*, XXI (1971), p. 31-42.

34. Il est vrai que nous n'avons pas d'église grecque aussi haute et que les programmes comparables n'ont que deux ou trois registres ; cf. l'article mentionné note 11 (*Zographie*).

35. Exemple daté de 913-920 dans l'Église Saint-Jean de Güllüdere (fig. 33) ; nous reviendrons plus loin sur ce sujet, p. 108.

36. Direkli kilise, cf. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises*, op. cit., pl. 84, b ; 85, a ; 87. En région plus orientale, Thil, cf. note 24.

quent des pièces d'orfèvrerie laissent échapper des branches couvertes de petites feuilles lancéolées. Il devait y avoir un jeu d'alternance de deux à trois couleurs, seuls sont restés pigmentés les éléments bleus, feuilles du cadre ou branches extérieures.

D'autres décors suivaient les lignes architecturales du monument ; il en reste encore un fragment le long de la fenêtre absidale (fig. 6), frise d'éléments en navette disposés en zigzag, chacun d'eux, bleu ou beige, étant traversé en son milieu par un large trait rouge et noir ; l'ornement fait partie du répertoire pauvre utilisé en Cappadoce comme en Transcaucasie depuis le VI^e siècle.

En conclusion, l'art de Dört kilise, bien qu'apparenté au byzantin est caractérisé par l'originalité de son iconographie et quelques particularités de style. On a vu que les peintures du sanctuaire étaient particulièrement destinées à illustrer la fonction du lieu, le contenu dogmatique du service divin ; à ce titre, la double présence de Moïse, et de Melchisédech au-dessus de l'autel, composition unique à notre connaissance, est de valeur exemplaire.

D'autre part, la stylisation des drapés correspond à une schématisation graphique empruntée à l'art de l'antiquité hellénistique et néo-classique ; les figures semblent raides et parfois maladroitement rendues (fig. 6 par exemple), mais ces références sont évidentes et l'art plus savant que nous verrons à Işhan en apportera confirmation⁴⁵. L'harmonie des couleurs, ou ce qui en reste, témoigne mieux de la grande qualité picturale de cet ensemble ; le jeu savant des blancs, beige-rosé et verts clairs, les bleus de diverses intensités et les rares rehauts ou ornements rouges constituent une décoration raffinée. Du même ordre étaient les ornements variés et élaborés qui suivaient les lignes architecturales et séparaient les registres figurés. Bref, il s'agit là d'un art aristocratique assez représentatif des commandes princières dont bénéficiaient les monastères de Taoclardjéti.

Il est difficile de préciser si le décor est primitif et date de l'état initial du monument, c'est-à-dire du début du X^e siècle, ou s'il correspond à la rénovation entreprise sous David le Grand (961-1001). Nous avons dit plus haut que nous doutions de la conclusion de Ta-

kaïchvili qui le rattachait à la première période sans en donner d'explication ; sans doute avait-il remarqué que l'enduit peint repose directement sur le mur primitif de briques et de pierres, mais, bien que l'abside n'ait pas été recouverte d'un parement secondaire, l'enduit observé dans le sanctuaire se retrouve, avec des traces de peintures sur les piliers réhabillés⁴⁶ ; cette homogénéité apparente de l'enduit serait en faveur de la seconde hypothèse. L'analyse des peintures elles-mêmes n'apporte guère plus. Les ornements sont à peu près au stade évolutif de leurs équivalents abbassides de Samarra (838-883), la stylisation des « drapés mouillés » à multiples plis parallèles a des équivalents byzantins dont témoignent quelques décors cappadociens datés de 913-920 (fig. 6 et 37)⁴⁷, les costumes des évêques sont ceux des Grecs de la première moitié du X^e siècle ou du milieu de ce siècle plutôt que de la fin. D'autre part, bien qu'appartenant à la même lignée artistique que les peintures de Ösk datées de 1036 et de Hahouli attribuées au début du XI^e siècle⁴⁸, les peintures de Dört kilise sont d'un style nettement plus archaïque. En conséquence, si on les attribue au règne de David, il faut les situer au tout début de ce règne, c'est-à-dire en 961 ou peu après.

IŞHAN⁴⁹

La grande cathédrale d'Işhan, aujourd'hui en partie transformée en mosquée de village,

45. Cf. p. 96, 107, fig. 34-35.

46. Ces rares fragments sont très haut situés et ont échappé à notre examen direct. Rappelons (note 9) que Takaïchvili n'ayant pas étudié les peintures n'appuie pas sa conclusion sur leurs caractères iconographiques ou stylistiques.

47. Cf. N. THIERRY, Un atelier de peintures du début du X^e siècle en Cappadoce : l'atelier de l'ancienne église de Tokali, dans *Bull. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France*, 12-5-1971, p. 170-178 ; et M. THIERRY, Ayvali kilise ou Pigeonnier de Gülli dere (ou Saint-Jean de Gülli dere), dans *Cahiers Archéologiques*, XV (1965), p. 97-154. Voir plus bas, p. 108.

48. Ch. AMIRANACHVILI, *Histoire de la peinture monumentale géorgienne*, Sakelgami, 1957, p. 107-109, pl. 91-96 ; pour Hahouli, encore, fig. 1 dans N. THIERRY, La peinture médiévale géorgienne, *op. cit.*

49. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 23-44, pl. 1-38. Ch. AMIRANACHVILI, *Histoire de la peinture*, *op. cit.*, p. 105-107, pl. 90 ; A. KATCHATRIAN, *op. cit.*, p. 206 et 208. (Pour l'analyse architecturale, l'auteur suit les conclusions de Takaïchvili, lesquelles demandent cependant des révisions.) Première lecture de la plupart des inscriptions par le Père N. SARGISIAN, Topographie de la Petite et de la Grande Arménie, Venise, 1864, p. 14-100.

appartenait à une ville importante, possession des Bagratides dès l'époque sassanide et plus tard devint le siège de l'évêché principal du Taoclardjéti. Dédicée probablement à la Mère de Dieu, saint Jean-Baptiste et saint Siméon stylite, elle fut fondée par le patriarche arménien Nersès III (644-661), né à Işhan, de culture grecque et, bien qu'arménien, favorable à l'orthodoxie. Évêque d'Işhan, il aurait construit sa cathédrale selon le plan de la rotonde qu'il devait édifier à Zwarnotz et dont la renommée fut grande⁵⁰. L'invasion arabe fut fatale au monument car, au milieu du IX^e siècle, elle était en ruine et l'évêché vacant. Après la reconquête, le curopalate Bagarat I^{er} (826-876) et son fils David restaurèrent la cathédrale et nommèrent comme évêque un cousin du célèbre Grégoire de Gantza, Saba⁵¹.

Actuellement l'église est encore en assez bon état bien que les peintures se soient dégradées depuis la visite de Takaïchvili en 1917. Il s'agit d'une vaste basilique à coupole (fig. 13) ayant conservé dans l'abside l'hémicycle d'une colonnade édifiée sur le plan de celle de Nersès⁵². Les parements extérieurs et ses ornements sculptés ainsi que les oculi du tambour datent d'une campagne de restauration dont une inscription de 1032 commémore l'achèvement⁵³.

Quelques-unes des nombreuses inscriptions lues par E. Takaïchvili apportent d'autres précisions sur l'histoire du monument et quelques renseignements sur les dynastes de Taoclardjéti. Une inscription de 954-955 peinte dans l'annexe nord mentionnait quatre princes bagratides et un certain Étienne d'Işhani, élevé à la dignité « d'archevêque » par le « patriarche » grec de Trébizonde,

Basile⁵⁴. Dans le bras ouest de l'église, les peintures représentaient, avec les saints militaires Georges et Théodore, des princes bagratides respectivement nommés par des inscriptions : « *Ardanaze curopalate, fils du magistros Bagrat* » (lequel mourut en 961), « *Bagrat, magistros, prince de Karthvélie* » (qui mourut en 945), « *Bagrat, éristav des éristavs, fils du curopalate Ardanaze* » (qui mourut en 966)⁵⁵. Le dernier Bagrat est celui qui fonda avec son frère David magistros la grande église de Ösk⁵⁶, ces deux donateurs étant sculptés sur le mur sud, de part et d'autre de la Déisis, portant le modèle de cette église à coupole (fig. 7 bis et 14) ; leur père Ardanaze (958-961) n'est pas nommé⁵⁷. Takaïchvili concluait que les peintures représentant les saints et les donateurs étaient dues à la générosité d'Ardanaze curopalate et de son fils Bagrat, éristav des éristavs (avec pieuse référence au défunt père du roi, Bagrat magistros) ou bien qu'elles étaient dues au seul Bagrat éristav des éristavs honorant la mémoire de son père et celle de son grand-père ; c'est-à-dire que ces peintures pouvaient dater de 958-961 ou de 961-966. Malheureusement, déjà à l'époque de l'auteur, les portraits étaient presque détruits, et nous-mêmes n'avons rien retrouvé des peintures et des inscriptions en question. Dans le bras ouest, aujourd'hui mosquée du village, nous avons vu, haut sur les piliers et les arcades, quelques fragments de peintures attribuables plutôt à la restauration du XI^e siècle (fig. 29).

Enfin, dans le bras nord de l'église, au bas de la paroi étaient encore conservées en 1917 des figures de saints d'un tout autre style accompagnées d'inscriptions de caractères plus sophistiqués mentionnant le roi Georges

s'est écaillé. L'annexe n'a pas été affectée par les réembellissements.

54. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 30-32, pl. 31. Contrairement à ce que pense l'auteur, ce Basile ne pouvait être Patriarche, cf. les listes ecclésiastiques dans V. GRUMEL, *La chronologie*, Paris, 1958, p. 434-455.

55. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 36-37. Pour un exemple grec contemporain de donateurs représentés avec des saints militaires, cf. le Pigeonnier de Çavuşin (ou l'Église de Nicéphore Phocas), G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 528-530, fig. 59.

56. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 45-67.

57. Pour les sculptures, cf. D. WINFIELD, *op. cit.*, p. 40-41. Contrairement à cet auteur, nous ne pensons pas que le donateur le mieux conservé (notre fig. 14) portait un torque ; pour l'étoffe à grands cercles ornés, note 17.

50. J. STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne, 1918, p. 108-119. P. CUNEO, *Architettura medievale armena*, Rome, 1968, p. 102.

51. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 24. Sur la vie de Saint Grégoire de Gandza, N. MARR, Ghiorghi MERTCHULE, *Vie de G...*, Textes et recherches sur la philologie arméno-géorgienne, livre VIII, St.-Petersbourg, 1911 ; K. SALIA, La littérature géorgienne, V^e-XIII^e siècles, dans *Bedi Kartisa*, XVII-XVIII (1964), p. 28-61 (p. 3-39).

52. Nous n'envisageons pas ici l'analyse critique des divers temps de construction et décoration sculptée du monument actuel et nous nous limitons aux renseignements nécessaires pour une présentation compréhensible des peintures.

53. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 27-29. La construction primitive, faite de pierres jointes au ciment, est visible sur les murs intérieurs de l'église, là où l'enduit peint

II (1072-1089), son fils David le Constructeur (1089-1125) et Dimitri I^{er} (1125-1155)⁵⁸, ces figures ayant actuellement disparu.

..

Actuellement les décors sont nettement plus délabrés qu'en 1917 ; d'autre part, nous avons reconnu quelques sujets qui avaient échappés à l'attention de Takaïchvili. Aussi reprenons-nous l'étude de ces peintures telles qu'on peut les voir aujourd'hui. Jadis complètement peinte, l'église ne présente plus de programme cohérent que dans la coupole et le tambour ; ailleurs ne persistent que des fragments dispersés et d'époques différentes.

Dans l'abside, le mur qui surmonte la colonnade semi-circulaire n'a presque rien gardé de ses décors. On y décrivait un Christ trônant entre deux anges au-dessus d'un registre consacré aux apôtres et d'un second registre réservé aux Pères de l'Église⁵⁹. De cet ensemble il ne reste plus que les extrémités des pieds du Christ, la partie inférieure du séraphin qui l'accostait au sud, et surtout, deux bustes d'évêques au nord. Debout de face, côte à côte sur le fond bleu, ceux-ci sont vêtus de chasubles, l'une violette, l'autre verte, sur lesquelles sont posés des omophorions semblables à ceux de Dört kilise (fig. 9) ; en effet, l'étoile est étroite et forme un V qui descend assez bas sur la poitrine. Tous deux tiennent le livre ouvert face aux fidèles, détail iconographique dont nous ne connaissons pas d'autre exemple et qui était destiné à rappeler les textes de la liturgie pratiquée dans le sanctuaire comme, plus tard, les rouleaux inscrits que déployaient les évêques peints autour de l'autel.

Nous n'avons pas retrouvé les médaillons décrits sur la voûte absidale qui figuraient, l'un, le buste de la reine Nana tenant les Évangiles, l'autre Ašxen, reine d'Arménie, les deux premières reines chrétiennes de

Géorgie et d'Arménie étant mises en regard⁶⁰. De la même façon, les peintures du sanctuaire qui représentaient une table d'autel accostée par les anges ont disparu ; cette image liturgique se rattachait vraisemblablement aux décors du XII^e siècle⁶¹.

DÉCOR DE LA COUPOLE ET DU TAMBOUR (fig. 15 et 28 a).

Le programme de cette coupole qui culmine à plus de trente-deux mètres du sol est à la fois conforme à la tradition géorgienne et d'une grande originalité. Au sommet se trouve le triomphe de la croix et, en périphérie, les quatre chars de la Vision de Zacharie. Dans le tambour, divisé en seize arcades par de fines colonnes jumelées, on a représenté seize bustes d'anges alternativement peints au-dessus d'une fenêtre ou d'une figure de prophète en pied. Lors de la rénovation achevée en 1032, on creusa dans les arcatures aveugles des oculi qui détruisirent en partie les portraits des prophètes. Enfin, dans les voûtes des fenêtres, on a représenté des bustes de saints militaires.

Le triomphe de la Croix.

Au centre de la coupole, la croix dans un cercle de lumière est portée par quatre anges volant sur un ciel semé d'astres (fig. 16). C'est une croix aux bras égaux et aux extrémités pommées se projetant sur un fond bleu changeant fait de plusieurs zones concentriques ; la couronne extérieure est bleu sombre, la zone moyenne est plus claire, renforcée près de la zone centrale laquelle est un cercle blanc entouré de bleu pâle. Les bras sont blancs ornés de gemmes bleues et ocre rouge et bordées de perles bleues. Quatre minces rayons de lumière suivent les bissectrices.

Cette croix gemmée évoque évidemment les croix d'orfèvrerie et répond à une tradition

un buste de femme couronnée (notre fig. 30) tenant un modèle d'église basilicale, une autre sainte étant peinte dans la fenêtre voisine et dans les deux fenêtres symétriques sud ; nous nous demandons donc s'il n'y a pas eu confusion.

61. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 38. G. BABIĆ, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle. Les évêques officiant et devant l'Hétimasie et devant l'Amnos, dans *Frühmittelalterliche Studien*, 2, Berlin, 1968, p. 368-386.

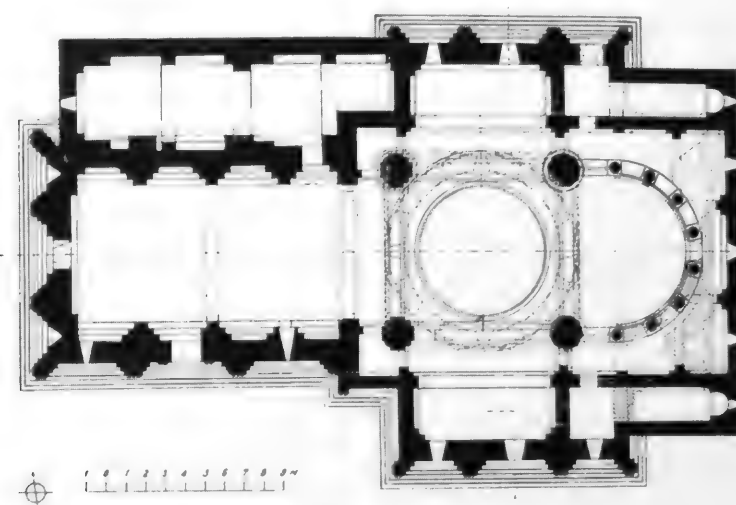


Fig. 13 — Işhan, plan (E. Takaïchvili).



Fig. 14. — Işhan, second dome.



Fig. 15. — Işhan, vue de l'arc absidal et de la coupole.

58. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 39-41.

59. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 37. Ch. AMIRANACHVILI, *Histoire de la peinture*, *op. cit.*, p. 105. Il s'agit d'un type d'abside à trois registres avec Vision théophanique supérieure fréquent en Géorgie, notes 32, 34.

60. E. TAKAÏCHVILI, *op. cit.*, p. 37-38. Nous comprenons mal cette localisation, les photos de l'auteur montrant que, déjà en 1917, cette voûte n'existait plus. D'autre part, à gauche, à la douelle de la fenêtre nord-est, on voit

monumentale ; quelques exemples de ce type ont été conservés qui datent du VI^e siècle, celle d'une abside accolée à la cathédrale de Résafa, celle du sanctuaire de Mar Gabriel de Qartamin ou de la chapelle archiepiscopale de Ravenne⁶². En Géorgie, c'est le type adopté pour les croix peintes ; ainsi, la croix de Hahouli, église d'un grand monastère voisin dont les peintures sont du début du XI^e siècle est ornée de gemmes bleues et de petits disques aux extrémités et au centre (fig. 17) ; elle se profile dans un ciel étoilé au centre d'un vaste cercle blanc⁶³. En sculpture, les croix monumentales géorgiennes sont d'un autre type et copient plutôt les croix d'argent ou de bronze gravées de plusieurs gorges et filets⁶⁴.

Un cercle irisé équivalait à la gloire lumineuse qui entoure les images théophaniques du Christ de l'Ascension ou de la Seconde Venue⁶⁵ et, comme dans ces compositions, il est porté par les anges, ici au nombre de quatre, ce qui fait penser qu'il s'agit des quatre principaux archanges⁶⁶. Ceux-ci sont disposés aux angles du carré central, en atlantes, en deux groupes symétriques ouest et est. Ainsi, leurs mains se joignent à l'ouest et à l'est et leurs pieds s'opposent au nord et au sud (fig. 16). Ces anges sont de longues et souples figures qui suivent la ligne circulaire de la gloire, les ailes affleurant le cercle, les pans des manteaux flottant avec artifice. L'harmonie des couleurs est sobre et raffinée ; alternativement, les tuniques sont vert clair ou blanches sous un manteau blanc, bleu léger ou vert.

On remarque deux types d'archanges opposés deux à deux. Ainsi, les anges sud-ouest et nord-est sont à peu près semblables (fig. 18 et 20), leur manteau étant cependant vert dans le premier cas, bleu dans l'autre ; mais la

teinte soutenue de ce vêtement met particulièrement en valeur la « draperie mouillée » épousant étroitement la ligne du corps et formant mille petits plis juxtaposés ; sur le membre inférieur, les surfaces de la hanche, de la cuisse et de la jambe sont individualisées avec science par des plis saillants et parcourues de petits traits blancs serrés qui rendent bien l'impression d'une lumière intense accrochée sur une fine étoffe plissée et collante. Cette image médiévale rappelle certains drapés antiques d'époque hellénistique et les pans de manteau flottant en sont encore une illustration⁶⁷. Ces modèles dont les villes d'Asie Mineure (fig. 35) conservaient encore de nombreux exemples ont frappé l'imagination des artistes du moyen âge qui s'en inspirèrent et en réalisèrent des copies plus ou moins évocatrices. A Dört kilise nous avons déjà rencontré quelques-unes de ces répliques, Moïse étant la seule image bien conservée, et nous rappelons les équivalents cappadociens de l'atelier de l'Ancienne église de Tokali⁶⁸. Dans la coupole d'Işhan, la virtuosité est évidemment supérieure à celle qu'on observe dans les églises cappadociennes et la différence porte surtout sur la recherche de l'effet plastique et l'utilisation d'un graphisme plus savant. Cependant, on remarque combien les anges drapés dans le manteau blanc, l'ange du nord-ouest et celui du sud-est (fig. 19 et 21) sont d'un dessin moins élégant que les deux autres ; les membres sont moins bien analysés et le jeu des étoffes drapées d'un métier moins aisé. Autant que l'on puisse en juger avec les fautes de perspective les visages eux-mêmes sont plus ronds. La ressemblance extrême des pans des manteaux qui retombent des bras, de la stylisation des ailes, du dessin du bas des tuniques, etc., nous font



Fig. 16. — Işhan, vue générale de la croix.

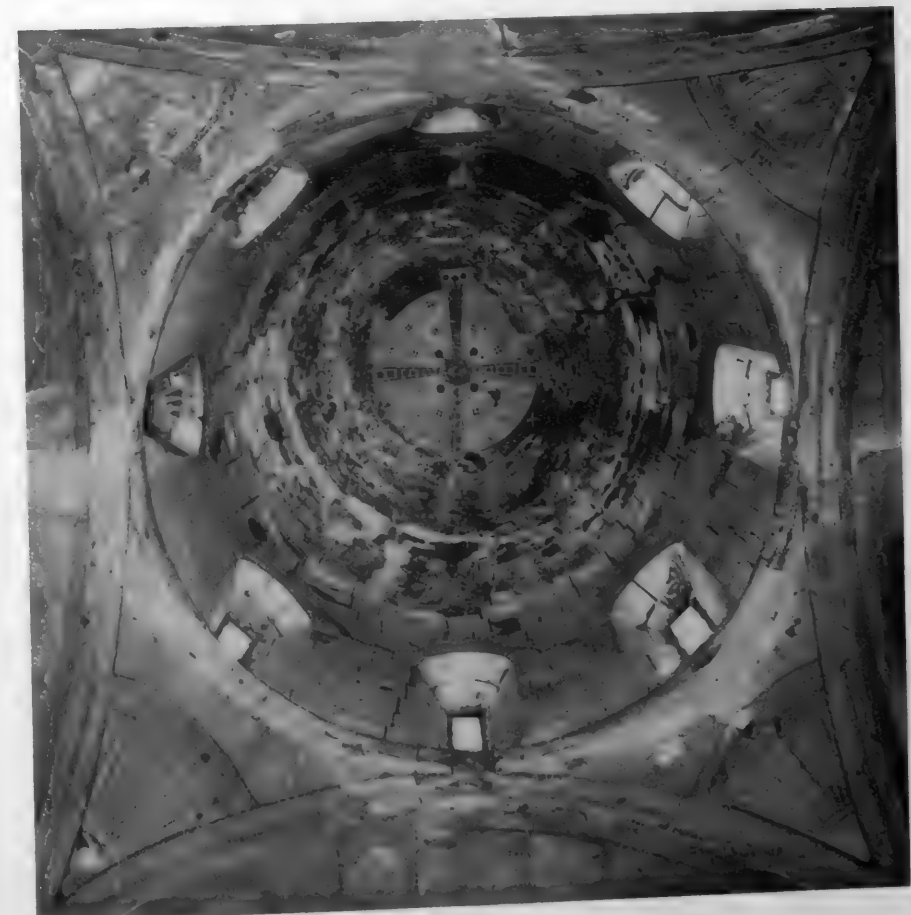


Fig. 17. — Hahouli, coupole.

62. J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, p. 299-300 (Résafa) ; N. THIERRY, *L'église n° 3 de Mavrucau*, op. cit., fig. 14 (Mar Gabriel).

63. E. TAKAICHVILI, op. cit., pl. 97. Contrairement à ce que croyait V. Lazarev, op. cit., p. 168, la croix n'est pas portée par les anges et dans le ciel étoilé on voit l'Ascension d'Élie, non les quatre chars. Comme autres croix gemmées peintes, citons celles de Manglisi (photo pers.) et Bertoubani (Ch. AMIRANACHVILI, *Histoire de l'art*, op. cit., pl. 161-163, cf. p.).

64. Nino TCHOUBINACHVILI, *Chandissi. Das Reliefproblem am Beispiel einer Gruppe georgischer Stelenreliefs des letzten Viertels des V., VI und der ersten Hälfte des*

VII. JHS, Tiflis, 1972 (en russe, résumé allemand), fig. 11, 31, 33, 34, 40, 44, 47, 50, etc.

65. Comme exemples d'Ascensions du IX^e et du X^e, citons celle de Sainte-Sophie de Salonique, celle de Saint-Jean de Güllü dere (913-920), de Tokali II (milieu du X^e), de l'Église de Nicéphore Phocas (964-965), cf. N. et M. THIERRY, dans *Cahiers archéologiques*, XV (1965), p. 145-154 ; G. DE JERPHANION, op. cit., I, p. 351-352, 542-543.

66. Cf. Ağaç altı kilise où ils sont nommés, N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises*, op. cit., p. 80.

67. Voir plus bas, p. 108.

68. Cf. note 47.



Fig. 18. — Işhan, archange sud-ouest.



Fig. 20. — Işhan, archange nord-est.



Fig. 19. — Işhan, archange nord-ouest.



Fig. 21. -- Işhan, archange sud-est.

cependant penser qu'il s'agissait du même peintre utilisant alternativement deux types de modèles pour varier les figures.

Quant au sujet de la croix portée par les anges, il est caractéristique de la Géorgie. La valeur symbolique de cette image triomphale est connue depuis les débuts de l'iconographie chrétienne, on exalte la Croix, Signe du Christ, le trophée de sa victoire sur la mort. La composition est assimilable à l'image théophanique du Christ ou de l'Agneau porté par les anges⁶⁹. Les Géorgiens firent un sort particulier à ce « Triomphe de la Croix » et nous y voyons une preuve des liens étroits et longtemps continués qui unirent l'Église géorgienne à Jérusalem, le centre du culte de la croix. On en connaît de nombreux exemples depuis la croix sculptée de Katchagani, datant de la première moitié du VII^e siècle, conservée au Musée historique de Tiflis, le tympan rustique de Hahouli vraisemblablement du X^e siècle, les bas-reliefs élaborés des églises de Nikortzinda et Kachk qui sont du XI^e. L'image était peinte dans les coupoles ou aux voûtes des églises, citons les exemples de Varzia en Djavakhétie (1184-1186), de Bertoubani en Kakhétie (1213-1222), de Nikortzinda au XVII^e siècle. Dans la coupole de Manglissi, au XI^e, les anges qui portent la croix gemmée la soutiennent d'une seule main, l'autre étant relevée en signe d'adoration, ce détail illustrant bien le caractère triomphal et théophanique de cette représentation ; parallèlement, à Hobi, au XVI^e siècle, la croix portée par les anges est accompagnée du mot *ATIOC* répété dans les champs libres⁷⁰.

69. Cf. les deux exemples ravennates du presbytère de Saint-Vital (avec l'agneau) et de la chapelle archiepiscopale (avec la croix) ; pour le Christ porté par les anges, citons Saint-Georges de Salonique (Maria G. Sotiriou, Sur quelques problèmes de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique, dans *In memoriam Panagolis A. Michelis*, p. 218-230, fig. 1) et Ağaç altı kilise (N. et M. Thierry, *op. cit.*, pl. 40). Le sujet a été partiellement traité lors de notre conférence à l'École pratique des Hautes Études (juin 1974) : « Culte et iconographie de la Croix en Géorgie ». Cf. encore les notes 70, 78, 79.

70. N. TCHOUBINACHVILI, *op. cit.*, fig. 46 ; D. WINFIELD, *op. cit.*, p. 58-65, fig. 3 et 4 ; A. GRABAR, p. 28, dans : Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romains, dans *Cahiers Archéologiques*, XX (1970) ; Natela ALADASHVILI, *op. cit.*, cité note 2,

Le ciel semé d'astres (fig. 22 et 24). Personnification de la lune (fig. 23, a).

L'image du triomphe de la croix se projette sur un fond bleu sombre parsemé de nombreuses petites étoiles de deux types, étoiles à huit rayons et petits astres ronds à bord rayonnant. Au sud et au nord on avait représenté les allégories du Soleil et de la Lune, chacune dans un cercle. Du soleil il ne reste plus qu'un grand disque blanc (fig. 24) dont le sujet est effacé. La lune est une figure très assombrie dans un disque sombre (fig. 22), ainsi s'explique sans doute les erreurs d'interprétation auxquelles elle a donné lieu⁷¹. Notre diapositive ne pouvant être reproduite bien que lisible, nous en donnons un décalque (fig. 23, a.)

La lune est une femme au torse nu assise de face sur un bœuf ou un taureau ; les draperies enveloppent ses jambes, un pan passant sur l'épaule gauche est retenu par elle de l'autre côté, l'étoffe semblant gonflée par le vent. Dans sa main gauche appuyée sur le col de la bête, elle tenait probablement une torche dont l'extrémité a disparu. Le visage est assez petit, surmonté de cheveux bouclés et coiffé d'un grand croissant de lune terminé par deux petites boules rayonnantes semblables aux petits astres ronds du ciel. Le bovidé est bien dessiné, la tête présentée de trois quarts, le corps de profil. Le croissant de lune permet l'identification sans hésitation, cependant, cette personnification est d'un type unique jusqu'à ce jour. En premier lieu, la composition évoque l'enlèvement d'Europe, aussi bien par la façon dont la femme est assise sur le taureau que par son drapé⁷². Il

fig. 12, 14. Au Congrès d'Études géorgiennes (Bergame, 27-30 juillet 1974), l'auteur a insisté sur ce sujet dans sa communication en signalant quelques équivalents géorgiens de l'image du Christ porté par les anges. Wachtang BERIDZE, *L'architecture géorgienne*, Tiflis, 1967 (en russe, résumé français, pl. 96 et 82. Pour les peintures, et une partie de ces reliefs, documentation personnelle.

71. E. TAKAICHVILI y voyait la prostituée de Babylone (*op. cit.*, p. 36) et V. Lazarev, une personnification de la Terre (*op. cit.*, p. 168).

72. J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *Grèce hellénistique, 330-50 avant J.-C.*, Paris, 1970, fig. 179 ; le geste de la main qui retient la draperie flottante fait partie du répertoire courant, mais le traitement de la figure a quelque chose du maniérisme du II^e s. av. J.-C. (*op. cit.*, fig. 192).



Fig. 22. — Işhan, quadrant nord-ouest, char nord et lune.



Fig. 23. — a, Işhan, allégorie de la lune (schéma). 23, b, Manglissi, allégorie du soleil. 23, c, Saint-Mamas, Musée des Beaux-Arts de Tiflis. 23, d, Figure allégorique, Metropolitan Museum of Art.

semble qu'il y ait eu confusion dans l'esprit du peintre entre l'enlèvement d'Europe et l'allégorie habituelle de la lune. Souvent, en effet, dans l'imagerie du IX^e siècle et du X^e, celle-ci est représentée dans un char tiré par deux bœufs et certaines représentations médiévales de perspective maladroite superposent plus ou moins les deux bœufs de profil, la caisse du char vue de face et au-dessus, le buste de la lune⁷³.

L'intérêt de cette image d'Ishan est de montrer que le tableau antique de l'enlèvement d'Europe était connu du peintre géorgien. On sait que le sujet est de ceux que les Grecs de la Renaissance macédonienne ont repris et K. Weitzmann, à propos d'un ivoire du Musée Victoria et Albert, cite le texte de Moschus de Syracuse (auteur du II^e siècle av. J.-C.) qui a donné lieu à plusieurs illustrations précises reprises fidèlement par les Byzantins⁷⁴; l'une d'entre elles est cette représentation de face d'Europe sur le taureau, reproduite par le peintre d'Ishan. La qualité du dessin du corps féminin et l'élégance de la draperie, qui en font une très honorable réplique médiévale, nous prouvent que le courant antiquisant qui caractérisait la Renaissance macédonienne était familier au peintre géorgien.

Parallèlement à cette image de la lune il faut citer la personnification du Soleil dans la coupole de Manglisi (fig. 23, b), semblablement figurée dans le ciel étoilé, sous les pieds des anges qui portent la croix. Vêtu d'une tunique moulante, le soleil, semblable à un jeune homme, est assis en amazone sur un lion passant et tient une grande corne d'orfèvrerie. Il semble qu'il y ait eu, cette fois, contamination avec une image géorgienne populaire, celle de saint Mamas chevauchant un lion. Nous reproduisons ici le célèbre disque

d'argent du Musée des Beaux-Arts de Tiflis, de date controversée; cette iconographie orientale a des équivalents dans le monde iranien, comme en témoigne le plat du Metropolitan Museum attribué au VIII^e siècle (fig. 23, c, d)⁷⁵.

La Vision de Zacharie.

Au registre inférieur de la coupole, le sujet est encore un hapax. Difficilement visibles du sol⁷⁶, quatre chars attelés de chevaux ailés emportés par une course rapide ont été peints au ras du tambour (fig. 22, 24, 25, 26). Les chars sont faits d'une caisse basse appuyée sur le timon et de deux roues à rayons. Les quatre chevaux des attelages sont représentés en perspective, courant de front, dans l'attitude du galop volant, les pattes tendues presque horizontalement, les têtes pointées en avant. La couleur de leur robe est difficile à préciser, leurs ailes sont claires, blanches et rosées.

Les auriges sont d'étranges vieillards barbus, échevelés par la course; ils sont vêtus d'une tunique courte, à l'antique, qui laisse le thorax demi-nu, un pan d'étoffe flottant en arrière. Ils se dressent au-dessus de la caisse du char, retenant d'une main les quatre rênes passés autour de leur taille (fig. 25, 26) et levant l'autre main vers la croix. Les visages, très individualisés sont de type antique, comme ceux des vieillards de la Nouvelle église de Tokali (fig. 27) en Cappadoce ou ceux de Castelseprio⁷⁷. On est frappé ici par leur animation et par l'intensité du regard levé vers la croix.

Les chars parcourent l'espace dans un paysage rocheux fantastique. Des fragments d'inscriptions lues par E. Takaïchvili sont

73. H. STERN, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1953, pl. XXIV, 4, p. 30, 187. Et, *Lexicon der christlichen Ikonographie*, Rome, Freiburg, Basel, Wien, 1971, à « Mond ».

74. K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951, p. 183-186, fig. 246 (pour l'image traditionnelle de Selene, p. 44). Pour la continuité de l'héritage grec antique, K. WEITZMANN, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, London, 1971, p. 176-223.

75. Le disque géorgien, provenant de Gelati, est attribué au VI^e-VII^e s. ou au XII^e; il est de fait que son style paraît médiéval. Ch. AMIRANACHVILI, *L'art des ciseleurs géorgiens*, Prague, 1971, fig. 19-20, p. 38-42; et, à propos d'une autre image de Mamas sur une miniature du début du

XIII^e s., GALANÉ ALIBEGACHVILI, *Miniatures des manuscrits géorgiens du XI^e siècle aux débuts du XIII^e*, Tiflis, 1973 (en russe, rés. franç.), p. 160 et pl. de la p. 118. Pour le plat provenant du nord-est de la Perse : O. GRABAR, *Sasanian silver. Late antique and early medieval arts of luxury from Iran*, Michigan, 1967, n° 54, p. 73 et 136.

76. Nos photos, prises au téléobjectif, accusent des fautes perspectives. Celles de Takaïchvili ont dû être prises sur échafaudages (?) et si ses reproductions sont assez médiocres (pl. 28, 29), les originaux devaient être excellents.

77. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 75, 2; 87, 2 et 3; 92-94. G. P. BOGNETTI, *Castelseprio, archeologia, arte e storia*, Venise, 1960 (bibliographie), fig. 23, 24, 28, 39. Voir encore la note 119.

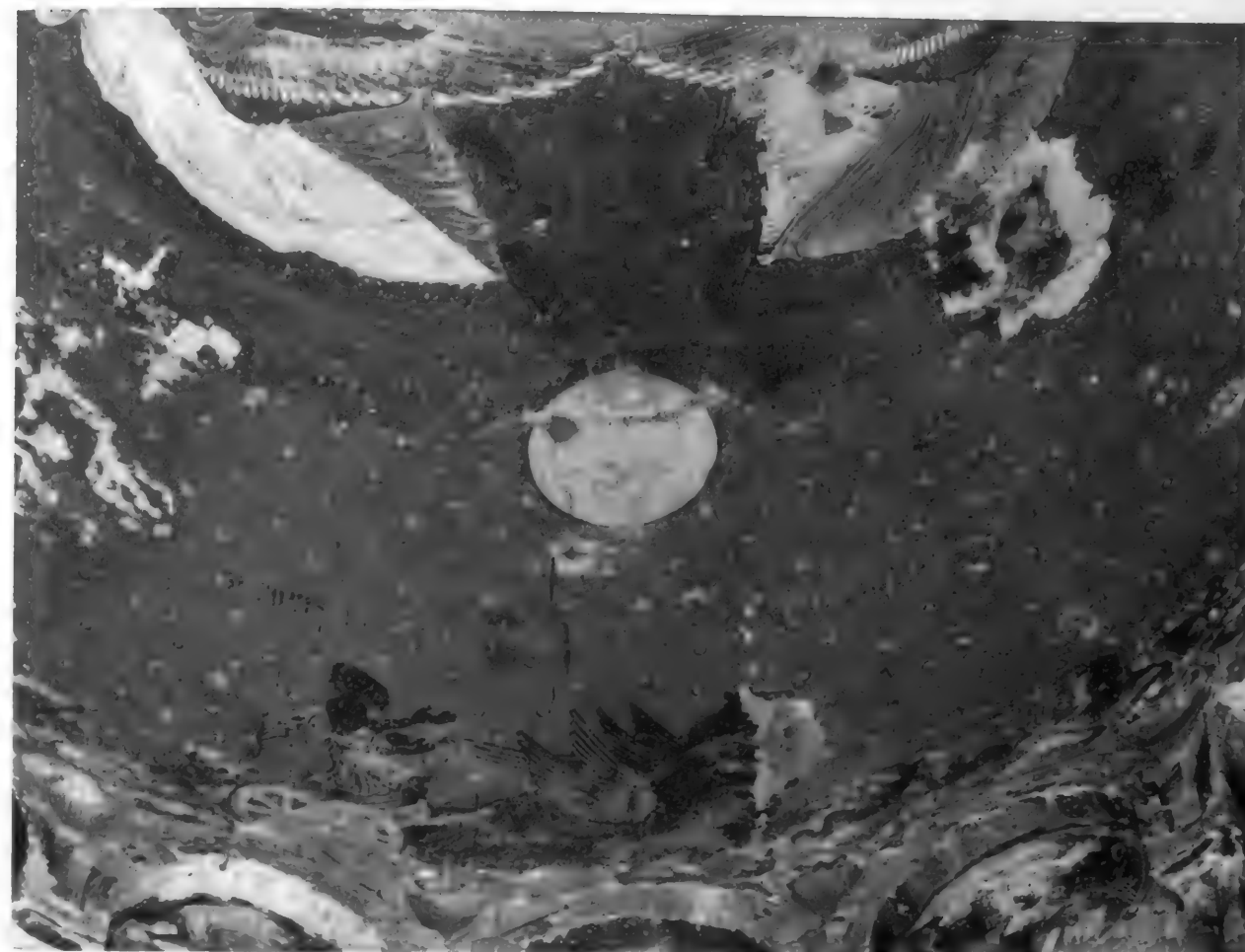


Fig. 24. — Ishan, quadrant sud, char sud et soleil.

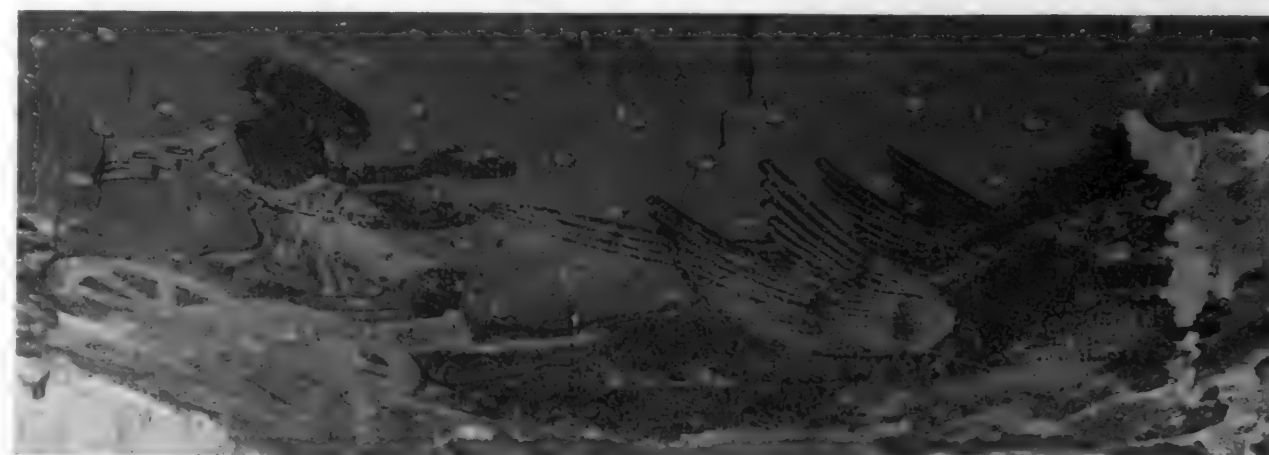


Fig. 25. — Ishan, char sud.

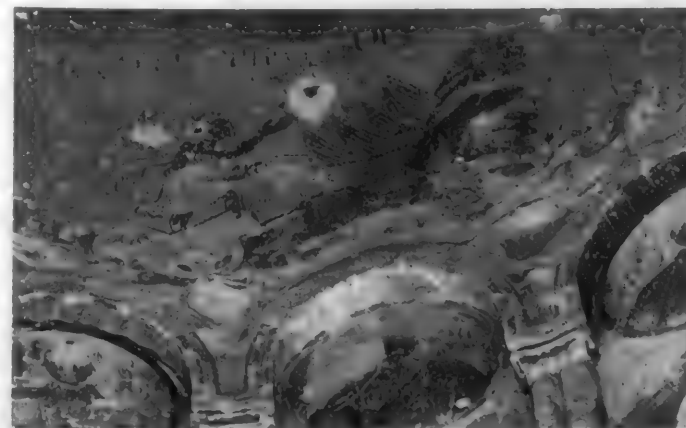


Fig. 26. — Ishan, char ouest.



Fig. 27. — Tokali II, visage d'un docteur (détail du Christ au temple).

encore visibles au-dessus des quadriges ; au nord : « Au premier char étaient attelés des chevaux noirs » ; à l'ouest : « du côté ouest, des chevaux blancs » ; au sud : « au char sud étaient attelés des chevaux marrons » ; à l'est : « mais à l'est, des (chevaux) pie »⁷⁸. On reconnaît la description de la huitième vision de Zaccharie (6, 2-3), bien que la distribution des couleurs des chevaux ne soit pas celle du texte ; ce sont les chars qui « s'avancent en direction des quatre vents après s'être tenus devant le Seigneur de toute la terre » (6, 5) ; les chevaux sortaient des montagnes d'airain, le lieu de séjour des Dieux de la religion babylonienne⁷⁹, et s'avançaient vers les pays de l'orient, de l'occident, du nord et du midi, faisant « descendre l'esprit de Yahvé ».

Nous ne connaissons pas d'autre image de la Vision de Zaccharie, création remarquable qui s'adapte bien au sujet principal de la coupole car le triomphe de la Croix est renforcé par cette image du rayonnement de l'esprit divin sur la terre. Le choix de cette prophétie de Zaccharie nous paraît encore être expliqué par les relations préférentielles qui existaient entre la Géorgie et Jérusalem. En effet, les prophéties de Zacharie sont caractérisées par leur glorification de la Ville Sainte ; Jérusalem est la ville élue, aimée entre toutes (1, 14-17 ; 2, 9 et 16 ; 8, 8 et 14), la « Ville de Fidélité » où siègera Yahvé (8, 3 et 22), la ville où viendra le Messie (9, 9-10), la ville qui sera exaltée (14, 16-21). Il est donc assez vraisemblable qu'à Jérusalem les textes de Zacharie aient joui d'une grande popularité.

D'autre part, les quadriges qui parcourent de gauche à droite la base de la coupole s'opposent au mouvement ascensionnel des

quatre archanges ; l'ensemble est d'un dynamisme extrême et rappelle la vie qui animait les ciels astrologiques. La représentation d'Ishan paraît particulièrement fidèle à la tradition antique des ciels où Zeus régnait au-dessus des astres⁸⁰ ; la croix, Signe du Christ, a remplacé le dieu antique et le ciel peint dans la coupole est, pour le peintre chrétien, le lieu où brille la lumière divine⁸¹. Le ciel semé d'astres où la lune est un disque noir se voit aussi dans la coupole de Hahouli (fig. 17) mais il est seulement parcouru par le quadrigue de l'Ascension d'Élie⁸² ; préfiguration de l'Ascension du Christ, ce rappel de la victoire sur la mort est un autre enrichissement de l'image triomphale de la Croix. Enfin, à Manglisi, citée plus haut, l'importance des destructions ne permet pas de savoir si le ciel étoilé était habité par d'autres personnifications que celles de la lune et du soleil.

Peintures du tambour de la coupole (fig. 28).

Ces peintures sont malheureusement très abîmées, exception faite pour les portraits situés à la douelle des fenêtres.

Les seize bustes d'anges représentés dans les médaillons ne sont guère visibles (fig. 22, 26). On distingue cependant les visages noircis qui ont subi la même altération que ceux des archanges et des auriges⁸³ ; ils sont d'un ovale élégant, affiné au menton, encadré de cheveux ondulés, l'ensemble étant assez proche des visages d'archanges à Tokah, Nouvelle église⁸⁴. La racine des ailes suit harmonieusement le nimbe ; les bustes sont drapés à l'antique et chaque ange tient un sceptre.



a



b



c



d



e

Fig. 28. — a. Ishan, tambour, vue sud-ouest (les saints Konon et Serge). 28, b, Phokas. 28, c, Ménas. 28, d, Procope. 28, e, Démètre.

78. E. TAKAICHVILI, *op. cit.*, p. 35.

79. *La Sainte Bible*, tr. de l'École biblique de Jérusalem, Paris, 1961, p. 1267.

80. Fr. CUMONT, La théologie solaire du paganisme romain, dans *Comptes rendus de l'Acad. des Ins. et B.-L.*, XII, 2, 1909, p. 1-33 (surtout, p. 21-22, 28) COSMAS INDICOPLEUSTES, *Topographie chrétienne*, tr. et intr. par W. Wolska-Conus, I, Paris, 1968, p. 542-558, fig. de la p. 557. Enfin, les chars de Zacharie rappellent certains chars de l'antiquité, chars de l'iconographie funéraire (du tombeau de Tyr au Musée de Beyrouth, de l'hypogée de Massyaf, du tombeau à coupole de Kazanlak : M. DUNAND, *Tombe peinte dans la campagne de Tyr*, dans *Bull. du Musée de Beyrouth*, XVIII, 1965, p. 5-51, fig. 3, pl. IV, V, XIII, XVI ; F. CHAPOUTHIER, Les peintures murales d'un hypogée funéraire près de Massyaf, dans *Syria*, XXXI, 1954, fasc. 3-4, p. 182-192 : enlèvement

de Perséphone ; Basile MIKOV, *Le tombeau antique près de Kazanlak*, Sofia, 1954, pl. VI, VII, IX, XXIII, XXIV), chars d'une symbolique romaine rapportée par Fr. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 349, le cirque, consacré au soleil, était image de l'univers et les chars des factions concurrentes étaient les quatre saisons. Voir encore la note 114.

81. D'après Ceccheli, la croix dans un ciel étoilé est l'image de la lumière divine, selon Jean, 8, 12 et 12, 46 : C. CECCHELI, *Il trionfo della croce*, Rome, 1954, p. 85 et suiv.

82. N. THIERRY, dans *Corsi di cultura sull'arte ravennate*, *op. cit.*, note 10, p. 412, fig. 1.

83. Sur cette altération de la peinture des chars, cf. p. 105-106.

84. M. RESTLE, *op. cit.*, fig. 121.

Dans les arcatures aveugles on avait peint à l'origine de grandes figures de prophètes déployant des rouleaux dont l'un seulement sur les huit est écrit en grec, les autres l'étant en géorgien. Lors de la restauration commémorée en 1032, on a percé des oculi qui ont emporté visages et bustes, le reste ayant été plus ou moins détérioré.

A la douelle des fenêtres, on voit des bustes de saints militaires dont quelques noms sont conservés ; E. Takaïchvili avait identifié : Oronte, Dimitri, Phokas, Conon, Serge, Théodore, Ménas, Procope⁸⁵. Presque tous sont en bon état, vêtus d'une tunique et d'un manteau brodé retenu sur l'épaule par une fibule. Les visages se projettent sur une bande blanche qu'encadrent deux bandes d'un beau vert émeraude. A gauche des têtes se lit l'abréviation du mot « saint », à droite le nom du personnage. La plupart de ces images de saints ont conservé leur éclat et peu d'entre elles ont subi ce noircissement caractéristique des visages de la coupole ; le peintre utilisait donc ici un autre mélange pour les chairs. L'examen fait sur place à l'aide de jumelles aussi bien que celui des photos prises au téléobjectif nous font penser qu'il s'agit d'un autre peintre que dans la coupole mais ne nous permet pas d'affirmer qu'il ne lui est pas contemporain ; quoiqu'il en soit, son œuvre s'inscrit bien dans le programme. Nous reproduisons ici les portraits de Conon, vieillard à cheveux mi-longs, de Serge, jeune visage élégant, et ceux de Phokas, visage mince et barbe noire, de Ménas, à peu près semblable à ses images byzantines, de Procope, jeune et imberbe, et de Démètre, visage particulièrement vigoureux (fig. 28, a, b, c, d, e). Tous ces visages sont remarquables par la qualité de leur modelé et la beauté de leur construction, à la fois robuste et raffinée.

La composition du tambour, avec ses séries d'anges, de prophètes et de saints est conforme aux programmes de représentations étagées de l'Église de Dieu, définis déjà quelques trente ans après la victoire sur l'Iconoclas-

me⁸⁶. Ici, la différence avec l'organisation byzantine des coupoles tient à ce que le Pantocrator y est remplacé par l'image triomphale de la Croix que circonscrivent les chars de la Vision de Zacharie.

Date des peintures de la coupole et du tambour.

Cet ensemble pictural d'une grande valeur dogmatique et symbolique et d'une grande qualité artistique est de datation facile. En effet, la destruction des images de prophètes lors des rénovations terminées en 1032 nous fournit un *terminus ante quem*. D'autre part, comme une série de portraits princiaux marquent une campagne de décoration picturale en 958-961 ou 961-966⁸⁷, il y a tout lieu de penser que le programme prestigieux de la coupole date de cette époque, ce que l'analyse stylistique ne fait que renforcer. Il nous reste cependant un doute à propos des portraits des saints militaires dans les fenêtres ; le peintre est d'un métier plus vigoureux et plus expressionniste que celui des quatre archanges et des chars de Zacharie ; il s'agit donc d'un autre artiste mais travaillant vraisemblablement encore au x^e siècle, ou du moins avant 1032, car les peintures sont abîmées le long des bords des fenêtres, les détériorations étant attribuables aux travaux d'embellissement des parements externes du tambour. Un examen sur échafaudage serait souhaitable, malheureusement cela n'a pas été jusqu'ici dans la mesure de nos moyens.

Fragments dispersés.

L'église était jadis entièrement peinte et on y trouvait des décors de plusieurs périodes ; actuellement l'ensemble est très fragmentaire. En 1917, E. Takaïchvili a photographié la Présentation au temple, la Vierge de l'Annonciation sus-jacente et quelques figures appartenant à la Crucifixion ; ces fragments du cycle christologique sont conformes à l'art du x^e siècle dont témoignent les peintures de

la coupole⁸⁸ ; malheureusement, rien n'est conservé de cet ensemble narratif qui rappelle celui de Tokali Nouvelle église⁸⁹.

Dans le bras ouest, l'actuelle mosquée, nous avons retrouvé quelques traces de figures au haut des murs : le corps d'un archange en costume impérial au sud, un buste sur un pilier sud, le portrait d'un jeune saint portant la croix du martyr sur un pilier nord (fig. 29, a) et quelques bandes ornementales qui suivaient piliers et arcades (fig. 29, b, c, d). Le style précieux des visages, le répertoire décoratif, les couleurs où dominent les roses, les ocres jaunes et bruns isolent complètement ces peintures de celles que l'on rencontre ailleurs dans l'église ; plus qu'à la tradition géorgienne du Tao elles semblent se rattacher à la byzantine⁹⁰. Nous pensons pouvoir les attribuer à la restauration de 1032, qu'elles en soient contemporaines ou postérieures de peu, correspondant à un renouvellement du revêtement des piliers.

Des peintures ultérieures, il reste quelque chose des bustes qui décoraient les douelles des quatre fenêtres du transept ; ceux-ci étaient dans des médaillons encadrés de motifs floraux stylisés. Au sud, les portraits sont très abîmés ; on voit encore le bas d'un visage de sainte, jadis encadré par un voile rattaché sans doute à la coiffure, et, un buste de jeune homme ou de sainte drapé dans une tunique bleue sous un manteau blanc et noir. Au nord-ouest est conservé le schéma linéaire d'une sainte couronnée dont le visage était encadré par de longs cheveux noirs ; le buste était couvert, là encore, d'une tunique et d'un manteau.

L'image la mieux conservée se trouve dans

la fenêtre nord-est ; elle représente une femme couronnée portant un modèle d'église (fig. 30). On retrouve la figure absidale de Dört kilise (fig. 5) et nous pensons qu'il s'agit encore là de la reine Nana baptisée sous le nom de Nino. La sainte est vêtue d'une tunique bleue sur laquelle est drapé un manteau blanchâtre retenu sur l'épaule par une fibule ronde à quatre grosses perles. Elle est coiffée d'une couronne cylindrique comparable à celles de nombreuses représentations byzantines du xi^e siècle et du xii^e⁹¹ ; les pendeloques latérales sont à peine visibles. La reine tient le modèle d'une basilique à trois nefs qui ne correspond à aucun des états successifs de l'église dont l'histoire remonte au vii^e siècle ; il est possible que le peintre ait copié la représentation de Dört kilise qui, elle, donnait une image exacte de l'église ; on serait donc passé d'une figuration réaliste à une figuration symbolique. La reine Nino serait alors, de façon plus abstraite, la protectrice de l'Église géorgienne et non spécialement celle de la cathédrale d'Işhan ; la situation sur la paroi nord, d'importance secondaire, paraît confirmer l'hypothèse. On a remarqué que le visage est uniformément noir, comme ceux des personnages de la coupole, bien qu'il soit d'un autre style. Le mélange utilisé pour peindre les chairs était donc encore le même.

Ces bustes peints dans les fenêtres étaient d'un beau style linéaire, d'un dessin classicisant et schématique que nous avons quelque peine à dater, d'autant plus que le peintre a cherché à rester en harmonie avec les premiers décors. Ainsi, ces figures réalisaient des jeux colorés de bleus, jaunes, noirs et blancs ; les

88. E. TAKAICHVILI, *op. cit.*, pl. 30. D'après la photographie, il s'agit plutôt de la Crucifixion que du décrucifement, bien que la pose inclinée, inhabituelle de Jean évoque celle de Nicodème, mais le Christ est encore en croix et les autres témoins disposés comme dans les images traditionnelles enrichies (présence de trois femmes, du centurion et de soldats, cf. Tokali II, G. DE JERPHANION, *op. cit.*, p. 345-348).

89. Disposition en registres faisant le tour du monument, G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 309-313 ; là cependant le programme absidal est exceptionnel et archaïsant puisqu'il s'agit de la Crucifixion.

90. Pour le jeune visage, cf. les peintures précieuses de l'époque de Constantin Monomaque à Myra (inédites, une reproduction dans N. THIERRY, *Évolution de l'art monumental byzantin en Asie mineure du xi^e s. au xiv^e s.*, à paraître dans *Dumbarton Oaks Papers*, 1975) et celles des Églises à Colonnes de Göreme (M. RESTLE, *La peinture*

murale byzantine en Asie Mineure, Recklinghausen, 1968 fig. 112 ; pour notre datation de ces églises, voir plus bas, p. 112). Pour les couleurs et le répertoire décoratif, cf. Sainte-Barbe de Soganli, 1006 ou 1021 (M. RESTLE, *op. cit.*, fig. 437) et Ateni, 1072-1089, en Géorgie orientale (Ch. AMIRANACHVILI, *Hist. de la peinture géorg.*, *op. cit.*, pl. 87-89). Quant au rinceau de palmettes à cinq feuilles plumeuses, déjà il fait partie du répertoire de la seconde moitié du x^e s. (dans K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, fig. 150, 160, 180, 206, 207, 218, 242, 244, 247, 256).

91. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, pl. XXI-XXVI, P. L. VOCOTPOULOS, *Fresques du xi^e siècle à Corfou*, dans *Cahiers archéologiques*, XXI (1971), p. 151-180 (p. 174, fig. 21). En Cappadoce, cf. l'index de JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 507 (à Constantin et Hélène).

85. E. TAKAICHVILI, *op. cit.*, p. 35.
86. S. DER NERSESSIAN, *Le décor des églises du IX^e siècle*, dans *Actes du I^{er} Congrès int. d'ét. byz.*, 1948, Paris, 1951, II, p. 315-320. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, 312-1453 (Sources et Documents), New Jersey, 1972, p. 185-186. R. J. H. JENKINS and

C. MANGO, *The date and significance of the tenth Homily of Photius*, dans D.O.P., IX-X (1956), p. 125-140. A. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 183-184.

87. Cf. plus haut, p. 87.

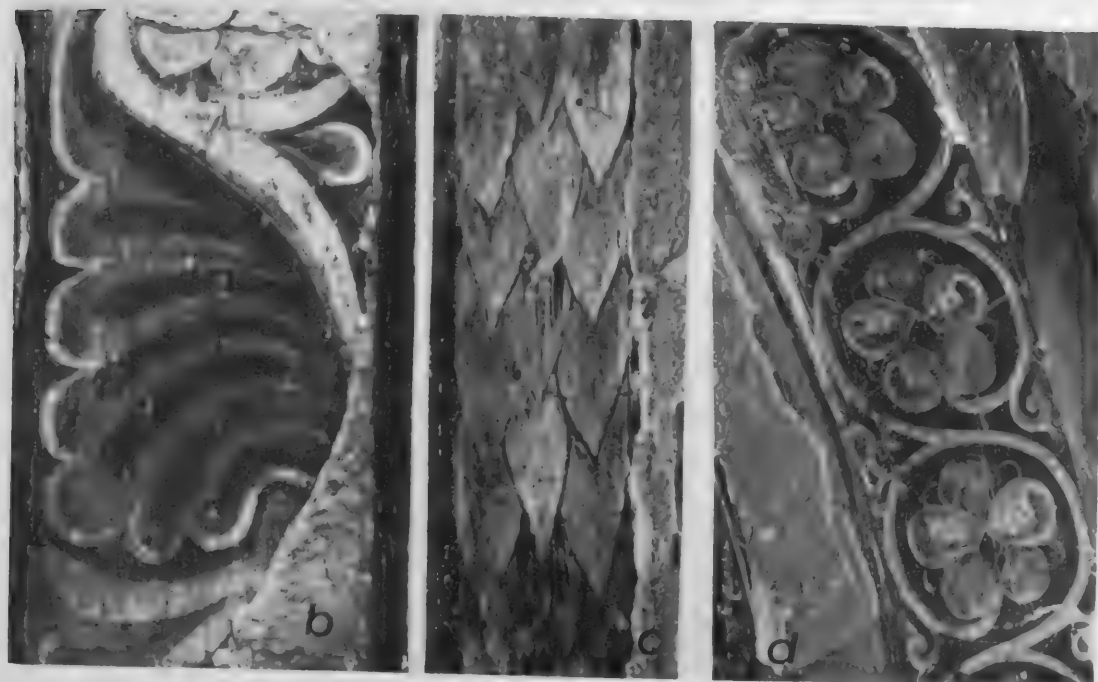


Fig. 29. — Işhan, peintures du bras ouest. *a*, jeune martyr. *b*, *c*, *d*, frises.

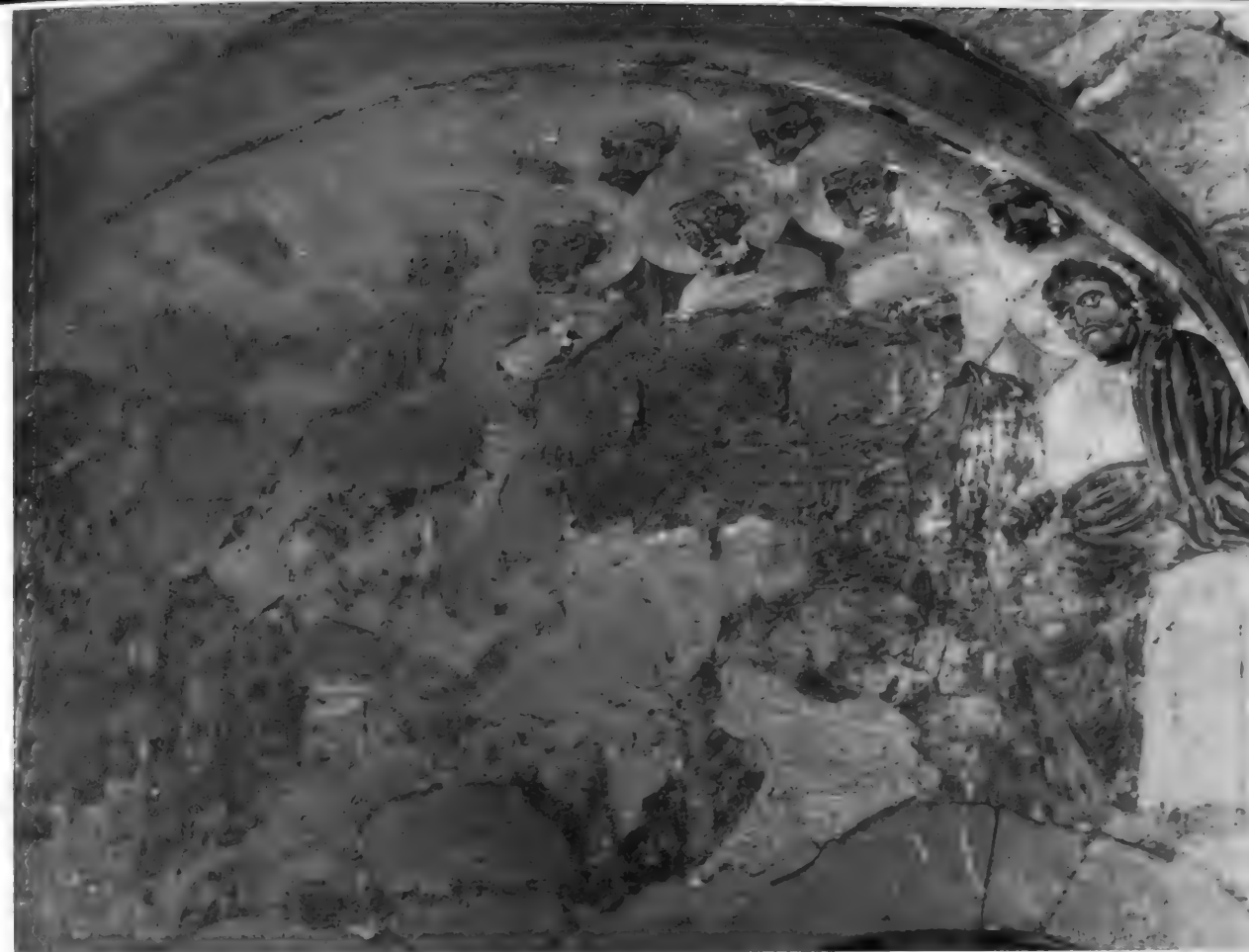


Fig. 31. — Işhan, les Saintes femmes et les apôtres.

Fig. 30. — Işhan, la reine Nino. →

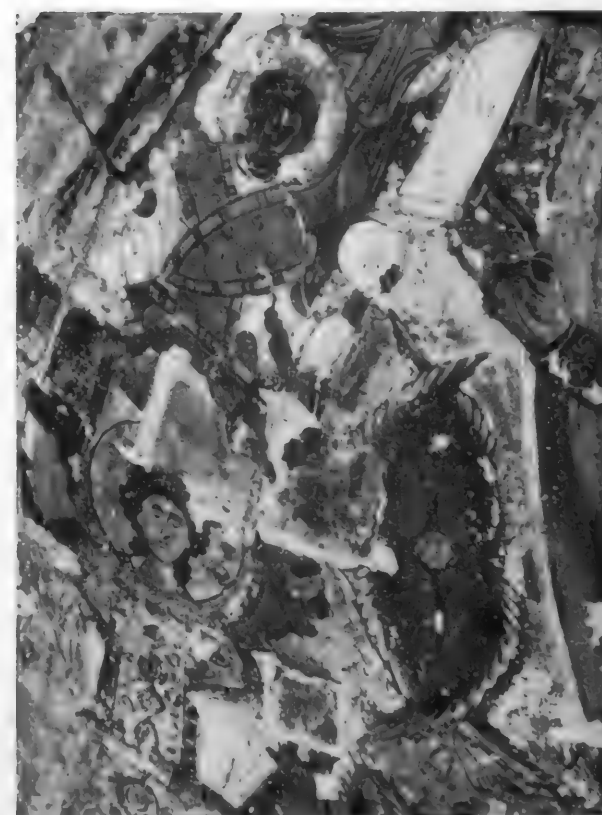


Fig. 32. — Tbéti, garde angélique du Christ trônant (détail).

Fig. 33. — Tokali II, une des sages-femmes de la Nativité. →



vêtements sont peints en camaïeu bleu d'un heureux effet⁹². Peut-être ont-ils été peints quelque temps après les restaurations de 1032? Peut-être datent-ils du XII^e siècle, contemporains des portraits princiers que E. Takaïchvili attribuait au règne de Dimitri I^{er}, 1125-1155⁹³?

L'Annonce aux apôtres.

Dans le transept sud, au-dessus des fenêtres jumelées qui ouvraient sur le sanctuaire latéral, on voit encore une scène narrative que Takaïchvili n'a pas mentionnée. M^{lle} S. Der Nersessian à laquelle nous avons montré nos photos a reconnu le sujet qui est assez rare⁹⁴ car il s'agit de l'annonce que les Saintes Femmes font aux apôtres de la résurrection du Christ (Marc, 16, 10-11; Luc, 24, 9-11; Jean 20, 18). La scène est abîmée (fig. 31), mais le groupe des onze apôtres est reconnaissable; ceux-ci étaient assis tournés vers la gauche, vers les deux femmes qui s'avancent les mains tendues sous le manteau. Le style est différent de ce que nous avons déjà décrit à Işhan bien que les vêtements soient traités en camaïeu avec une dominante des bleus; mais ceux-ci sont clairs marqués d'ombres bleu foncé alors que pour le buste de Nino le tissu est foncé marqué de plis lumineux clairs (fig. 30). Deux apôtres portaient un manteau ocre rouge, deux autres, vert olive. Les femmes sont enveloppées dans des mapho-

rons, l'un rouge sur une robe bleu clair, l'autre noir sur une robe verte. Quelques visages sont conservés, celui d'une des femmes est d'une schématisation brutale qui rappelle la construction de bien des visages de l'église arménienne d'Agtamar⁹⁵. Les visages des apôtres sont de types variables mais tous témoignent d'un même modelé vigoureux aux ombres accentuées; les têtes puissantes aux traits accentués évoquent à la fois celles, plus linéaires, d'Ateni, 1072-1089, et celles, plus plastiques de Chio-Migvimé, fin du XII^e siècle ou début du XIII^e⁹⁶. Ainsi croyons-nous pouvoir attribuer au règne de Dimitri I^{er} (1125-1155) ces peintures bien caractéristiques de l'art géorgien.

..

L'intérêt de ces peintures tardives tient à la rareté des œuvres chrétiennes du XII^e siècle en Asie mineure. A cette époque en effet, la zone byzantine occupée par les Turcs subissait les conséquences des diverses vagues d'invasion turcomanes, des luttes contre les Croisés et des guerres intestines entre Turcs soucieux d'hégémonie⁹⁷; l'époque était marquée par un dépeuplement important, même en zone occidentale restée grecque⁹⁸. Aucun décor byzantin n'est daté du XII^e siècle ou attribuable sans conteste en Anatolie et il faudra attendre le XIII^e siècle pour assister

à une renaissance monumentale⁹⁹. De même, en Grande Arménie, sauf trois exceptions, aucun monument ne date du XII^e siècle¹⁰⁰; seule la Géorgie, restée indépendante, continua son évolution naturelle et vit se développer, modérément il est vrai, une campagne monumentale¹⁰¹.

Pour l'histoire de l'art, cependant, ce sont les peintures de la coupole d'Işhan qui sont les plus importantes car elles nous apportent le témoignage de ce que furent les belles œuvres de prestige du milieu du X^e siècle, œuvres monumentales dont nous avons peu d'équivalent byzantin. Les références à l'art antique semblent en être un des traits caractéristiques.

LES PEINTURES DE DÖRT KILISE ET D'IŞHAN ET LA PEINTURE BYZANTINE CONTEMPORAINE D'ASIE MINEURE

A partir des deux décors de Dört kilise et Işhan, quelques réflexions peuvent déjà être faites sur les rapports qui existaient vraisemblablement au X^e siècle entre les peintures géorgiennes et byzantines d'Asie Mineure.

Pour le programme, on constate en Géorgie Méridionale une plus grande fidélité à l'esprit symbolique et dogmatique du christianisme primitif, ce qui tient sans doute aux relations préférentielles maintenues avec les Lieux Saints et au fait que la Géorgie n'a pas connu la rupture de l'Iconoclisme et de la réaction post-iconoclaste. Ainsi, l'originalité géorgienne est évidente¹⁰². Cependant, on a vu que

l'organisation typiquement géorgienne de la coupole d'Işhan où la croix rayonne au-dessus des astres s'accorde ici avec une conception mythologique gréco-romaine et se trouve donc être un témoignage particulier du retour à l'antique qui caractérise, à la même époque, la Renaissance Macédonienne.

Pour le style, seuls un petit nombre de monuments byzantins d'Asie Mineure peuvent être rapprochés, ce qui s'explique aisément; en dehors même de leur originalité, les peintures du Taoclardjéti sont des œuvres de prestige, des commandes princières et les équivalents grecs ont disparu. En Cappadoce, où les conditions géologiques ont permis la conservation de la production totale d'une région monastique, les décors sont de tous les types et ceux de grande qualité sont rares. Cependant, lorsque les peintures relèvent d'un bon atelier, on y retrouve quelques éléments du répertoire analysé dans le Tao, comme s'il y avait eu un fonds commun.

Plus que tout autre, le décor de la vaste église de Tokalı II, qu'on peut attribuer au milieu du X^e siècle, permet la comparaison¹⁰³. L'harmonie des couleurs peu nombreuses, les fonds bleus, les draperies bleues et blanches à ombres grises, l'usage modéré des roses et d'un vert-jade léger, les rehauts brun-rouge et blancs constituent un ensemble voisin de ceux de Dört kilise et surtout de la coupole d'Işhan. Enfin, l'altération noirâtre de la plupart des visages est du même type et ce détail technique important mérite qu'on s'y arrête.

En effet, un des traits caractéristiques des peintures du Taoclardjéti est ce virage au

92. En Cappadoce, un emploi comparable du camaïeu se rencontre dans un groupe d'églises dont les exemples les plus représentatifs sont ceux d'Ayvalı köy et d'Eski Gümüş, N. THIERRY, Un style byzantin schématique de Cappadoce daté du XI^e siècle d'après une inscription, dans *Journal des Savants*, janv.-mars 1968, p. 45-61 (fig. 17).

93. Cf. plus haut, p. 88.

94. Nous l'en remercions vivement, comme de la référence à la miniature du manuscrit Paris gr. 74 illustrant le texte de Luc, f. 162.

95. S. DER NERSESSIAN, *op. cit.*, fig. 63, 66.

96. Ch. AMIRANACHVILI, *Hist. de la peinture, op. cit.*, pl. 55-61, 69-79: Ateni (pour la datation de ces peintures, bibliographie dans V. LAZAREV, *op. cit.*, n° 157, p. 263). Ch. AMIRANACHVILI, Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy, dans *Mélanges Uspenskij*, II, 1^{re} partie, Paris, 1932, p. 109-120 (fig. 42-43); notre article de Ravenne, 1973 (*op. cit.*, note 10); mention dans V. LAZAREV, *op. cit.*, p. 311.

97. O. TURAN, Les souverains seldjoukides et leurs sujets non musulmans, dans *Studia Islamica*, I (1953), p. 65-100 (p. 66-67, 99/85-86, 88/92). Cl. CAHEN, *Pre-*

Ottoman Turkey, London, 1968, p. 84-108 (88-89), p. 143-158, 206-208. Pour l'état de guerre qui régnait en Asie mineure au XII^e s., Sp. VRYONIS, *The decline of medieval hellenism in Asia Minor and the process of islamization from the eleventh through the fifteenth century*, Berkeley, Los Angeles, London, 1971, p. 145-223.

98. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 396-397. N. THIERRY, Les peintures de Cappadoce de la fin de l'Iconoclisme à l'invasion turque, dans *Rev. de l'Univ. de Bruxelles*, oct. 1966-janv. 1967, p. 1-27 (p. 26-27). P. CHARANIS, Observations on the demography of the byzantine empire, *Main Papers of the thirteenth international congress of byz. st.*, Oxford, 1966, p. 1-19 (p. 15). Sp. VRYONIS, *op. cit.*, p. 165-175, 190-194. Sur le dépeuplement chrétien à Ancyre en 1173 amenant l'évêque à demander le siège de Kérasonte, cf. V. GRUMEL, *Actes des Patriarches, fasc. III, Les Regestes de 1043 à 1206*, Bucarest, 1947, p. 155-156. H. AHRWEILER, Histoire et Géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations turques (1081-1317) dans *Travaux et Mémoires*, I, 1965, p. 1-178 (p. 9-10, 92). Autres exemples dans le Kara dağı et en Phrygie (bibliographie dans D.O.P., 1975, article cité note 90).

99. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 391. N. THIERRY, dans *Arts de Cappadoce*, Genève, 1971, p. 131-132, 160. Cl. CAHEN, *op. cit.*, p. 164-168, 317-325. H. AHRWEILER, *op. cit.*, p. 8; 92; 94-98. Dans les Regestes, témoignages de l'activité du Latmos constructions et enrichissements, cf. V. LAURENT, *Les Actes des Patriarches, fasc. IV, Les regestes de 1208 à 1309*, Paris, 1971, p. 92, 93, 100, 112, 117.

100. Une église à Kobair (Tachir), de 1171, dont les peintures sont géorgiennes (documentation inédite à paraître) et deux grands narthex, à Sanahin, 1181 et à Haghpat, 1185; les autres fondations de ce siècle se trouvent en Cilicie, royaume de Nouvelle Arménie, ou dans les régions libérées par les Géorgiens.

101. A. MANVELICHVILI, *op. cit.*, p. 167, 199-215. G. NOZADZÉ, Aperçu sur l'architecture religieuse géorgienne, dans *Bedi Karthlisa*, XI-XI (1961), p. 87-91 et G. NOZADZÉ, Aperçu sur l'ancienne peinture religieuse géorgienne, dans *Bedi Karthlisa*, VIII-IX, 1960, p. 69-71.

Nous publierons dans l'avenir les peintures de Kobair, Dolışhan, Tbeti (Géorgie méridionale).

102. L'autonomie de l'Eglise géorgienne s'affirme peut-être dans cette situation centrale de la Reine Nino à Dört kilise; quant à une explication particulière au choix de Melchisédech, roi et prêtre, et de Moïse, dépositaire des Commandements de Dieu, nous n'en avons pas à fournir (question que nous avait posée Ursula Schubert, auteur de: Christus, Priester und König. Eine politisch-theologische Darstellungsweise in der frühchristlichen Kunst, dans *Kairo*, Heft 3-4, 1973, p. 201-236).

103. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 297-376. Nous avons déjà remarqué dans la note 87 que l'abside était consacrée à la Crucifixion, ce qui est vraisemblablement de tradition hiérosolomitaine, c'est la Crucifixion-image triomphale (cf. A. GRABAR, *Martyrium, op. cit.*, II, p. 288-290); par ce détail, le programme cappadocien rejoint les thèmes d'inspiration géorgiens. Cependant ce sont surtout les comparaisons stylistiques qui sont à faire.

noir des chairs ; les nus, les mains et les visages sont « plombés » et le chercheur doit photographier en surexposant s'il veut obtenir les traits des personnages. Cette altération est celle du mélange de céruse (blanc de plomb) et de cinabre (combinaison de mercure et de soufre), mélange qui noircit à l'air et à la lumière¹⁰⁴. C'est une particularité de peindre ainsi les chairs avec un mélange au cinabre ; plus souvent on utilisait les ocres. Cette technique était largement employée à Tokalı II car la plupart des visages présentent ce noircissement (fig. 36). Comme à Işhan, on note quelques formes atténuées et quelques exceptions (fig. 27) qui sont peut-être dues à l'adjonction d'un autre produit ou du remplacement partiel du cinabre par de l'ocre ; il est vrai également que ces exceptions sont dans les parties les moins éclairées de Tokalı, cette explication étant de moindre valeur à Işhan. Cette technique des chairs est courante en Géorgie Méridionale au x^e siècle et au xi^e ; nous l'avons retrouvée à Ösk, à Hahoul, à Dolışhan, etc. Elle tend à disparaître ultérieurement ; ainsi, à Tbeti, dont nous attribuons les peintures au début du xiii^e siècle¹⁰⁵, le moins habile des peintres de la composition théophanique absidale utilise ce mélange pour les visages des anges et, en rehaut, pour la main du Christ, alors que son compagnon de plus grand talent emploie un autre mélange pour l'archange et le séraphin

(fig. 32). L'usage semble fréquent également au xi^e siècle et xii^e en Svanéthie¹⁰⁶, au Tachir¹⁰⁷ et vraisemblablement dans toute la Géorgie¹⁰⁸.

En Cappadoce, c'est-à-dire en Asie Mineure byzantine, le mélange céruse-cinabre est encore utilisé pour les chairs de Karabaş kilise qui date de 1060-1061¹⁰⁹ et comme rehauts sur les visages des trois Églises à colonnes de Göreme¹¹⁰. A Elmalı kilise surtout on remarque aujourd'hui les taches noires qui marquent les pommettes des joues, les lèvres, les filets de cheveux de certains anges blonds ; sans doute un des peintres multipliait-il les rehauts de vermillon¹¹¹.

Cette particularité technique, mise en évidence par l'altération du temps, est un signe révélateur des liens qui unissaient l'art des peintures savantes de Cappadoce, surtout celui de Tokalı II, et celui des riches églises du royaume de Taoclardjéti à la même époque ; et l'on peut en conclure que ce procédé était caractéristique du grand art monumental d'alors. Parallèlement, on peut noter que le fond bleu de Tokalı II a conservé son éclat, de la même façon que dans ces monuments géorgiens contemporains du Tao alors qu'il s'altère surtout par dépigmentation, dans les églises d'Elmalı kilise et Çarıklı kilise, églises bien éclairées, et devient grisâtres et terne à Karanlık kilise, église restée sombre en raison de l'absence de fenêtre¹¹².

drons ailleurs la critique de ses hypothèses qui reposent sur une analyse défectueuse des peintures et sur un jugement préétabli en désaccord avec les réalités historiques, iconographiques et stylistiques.

110. La date d'Elmalı kilise, Çarıklı kilise et Karanlık kilise a été controversée ces dernières années, quelques historiens de l'art s'étonnant de certains détails stylistiques. G. de Jerphanion, d'après une étude cohérente qui tient compte de tous les éléments : programme, iconographie, costume des évêques, ornements, style, épigraphie, les situe vers le milieu du xi^e siècle (*op. cit.*, I, p. 377-473 et II, p. 421-422). Nous avons, depuis analysé d'autres éléments et identifié la fonction d'un donateur ; nos conclusions confirment celles de Jerphanion. Cf. notre article des *D.O.P.*, 29 (1975) cité note 90 ; et, N. THIERRY, Un réfectoire inédit de Cappadoce. Une iconographie inédite de la Cène, *Rev. Et. Byz.*, 33 (1975) ; nous concluons à l'antériorité d'Elmalı kilise et Çarıklı kilise sur la 3^e.

111. Jerphanion avait déjà noté cet aspect, *op. cit.*, p. 449-50.

112. M. RESTLE, *op. cit.*, fig. 114, 116, 122/166, 190/197, 216/223, 243. Pour les Églises à colonnes de Göreme, cet auteur les place dans la deuxième moitié du xi^e siècle et au début du xiii^e, cf. p. 58-64 d'après une simple étude de styles, les autres éléments constitutifs étant négligés.

..

Les emprunts à l'art antique constituent encore un point commun des peintures de Tokalı II et de celles de nos deux églises géorgiennes. Ces emprunts sont d'ordre iconographique et d'ordre stylistique.

Ainsi, les chars dans la coupole d'Işhan avaient des antécédents monumentaux comme ceux du mausolée thrace de la fin du iv^e siècle ou du début du iii^e avant J.-C.¹¹³ ; leur type même, à caisse basse, relève d'une iconographie grecque connue dès le vi^e siècle avant J.-C. comme la composition du groupe des quatre chevaux emportés dans un galop allongé, les têtes fines pointées en avant¹¹⁴. De même les anatomies des auriges, leur attitude réaliste, le détail de leur équipement sont autant d'emprunts à l'antiquité, comme la figure de la Lune semblable à Europe sur le taureau (fig. 23, a).

Dans la Nouvelle église de Tokalı, les exemples sont moins spectaculaires mais les références à l'antique sont nombreuses. Ainsi, l'anatomie du Christ plongé dans le Jourdain est juste et élégante¹¹⁵ ; il en est de même pour celle de l'Enfant du Bain de Jésus lors de la Nativité et l'on remarque là le « profil grec » de la sage-femme assise à gauche (fig. 33) et la masse verticale de sa chevelure retenue par un ruban dans le dos, la coiffure évoquant celle des jeunes femmes de l'antiquité classique orientalisante¹¹⁶. Les parallélismes que Jerphanion avait établis entre certaines scènes évangéliques de Tokalı II et celles du manuscrit de Paris, le grec 510, mettent en valeur le nombre des éléments antiques de

ces illustrations, architectures de quelques scènes comme la guérison de la main desséchée ou de Matthieu devant son comptoir, bateaux des apôtres de la Vocation au lac¹¹⁷.

Le répertoire des visages, visages d'adolescents et surtout de vieillards, se prêtent aux comparaisons avec l'antique. A Işhan on remarque combien les visages des auriges rappellent ceux de l'art romain de tradition hellénistique, celui du ii^e siècle après J.-C. notamment, tout imprégné de pathétique¹¹⁸. A Tokalı II, on utilisait à peu près les mêmes types physiques, les traitant à la manière impressionniste antique comme on a pu la définir à Castelseprio par exemple¹¹⁹.

Pour la stylistique des drapés à l'antique, on note à la fois ressemblances et dissemblances entre les répertoires des deux églises géorgiennes et l'église de Cappadoce. En effet, le choix et le rendu des modèles sont quelque peu différents dans les trois cas ; le répertoire hellénistique est riche et l'on y trouve à la fois les corps enveloppés en une seule ligne, les fins tissus adhérent par plans lisses ou traversant le corps par de nombreux plis fins. D'autre part, la stylisation médiévale a ajouté sa systématisation et notamment la division des membres par article, division déjà sensible cependant dans le traitement réaliste de certaines statues antiques (fig. 34 à 41). Nous avons dit ailleurs que les silhouettes monumentales de Tokalı II relevaient de l'art micrasiatique au même titre que les statues des magistrats d'Aphrodisias¹²⁰, les draperies enveloppant de façon globale les amples silhouettes ; les petits plis caractéristiques de la « draperie mouillée » qui colle au corps sont

113. Cf. plus haut, p. 98 et note 78 (Basile MIKOV, *op. cit.*) ; dans J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, Fr. VILLARD, *op. cit.*, p. 112-114, fig. 109.

114. La course des quadriges est parfois moins rapide et le mouvement moins rapide, mais l'allure des chevaux reste voisine, cf. P. E. ARIAS et M. HIRMER, *Le vase grec*. Paris, 1962 (München, 1960), fig. 39, 40, 42, 49, 81, 237. J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, Fr. VILLARD, *op. cit.*, fig. 95, 103. Pour des équivalents byzantins, cf. K. WEITZMANN, *Greek Mythology*, *op. cit.*, note 74, pl. II, VII, XXX, XLVI, LIII.

115. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 78, 1.

116. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 74, 2. Comme modèle approximatif, cf. pour le milieu du v^e siècle en Attique, P. E. ARIAS et M. HIRMER, *op. cit.*, pl. XXXVI et XXXVII ; en numismatique, cf. des monnaies de Syracuse de la fin du vi^e, H. A. CAHN, *Monnaies grecques archaïques*, Bâle, 1947, n^o 37, 38.

117. G. DE JERPHANION, La date des plus récentes peintures de Tokalı kilise en Cappadoce, dans *La Voix des monuments*, Paris, 1938, p. 208-236 (fig. XXXV et XXXVI).

118. Cf. BIANCHI BANDINELLI, *Rome. Le centre du pouvoir*, Paris, 1969, p. 302 et suiv.

119. Cf. notre fig. 27 ; dans G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 75, 2 ; 76, 2 ; 87, 2 et 3 ; 92-94. Pour Castelseprio, dans K. WEITZMANN, *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951, pl. II, IV, VII ; les comparaisons que l'auteur fait avec Tokalı II sont d'ordre iconographique, non stylistique (p. 48, 52, 61) ; à propos de Castelseprio, les analogies que nous ajoutons ne doivent pas faire oublier les ressemblances de ces peintures de Lombardie avec celles de Sainte-Marie Antique (K. WEITZMANN, pl. XI et XIII).

120. N. THIERRY, Étude stylistique des peintures de Karabaş kilise, en Cappadoce dans *Cahiers archéologiques*, XVII (1967), p. 161-175 (175).

104. Nous distinguons ce noircissement de certaines altérations verdâtres observées à Saint-Jean de Güllü dere ou à Kubelli kilise I (M. RESTLE, *op. cit.*, fig. 499). Nous remercions ici notre ami le peintre Philippe Lejeune qui nous a fourni quelques renseignements techniques et indiqué : F. KERDIK, *Les matériaux pour artistes-peintres*, Apeldoorn, 1960, p. 15-31 (pour le cinabre, ou vermillon, ou minium des Anciens, et son instabilité : p. 27-29). Voir encore, F. MERCIER, *Les primitifs français. La peinture clunysienne*, Paris, 1931, p. 66-80 (sur des détails de technique byzantinisante).

105. Description incomplète et erronée dans N. MARR, *Journal*, *op. cit.*, p. 17 et suiv. Quelques détails sur le programme dans *Zographe* (cf. notre note 11) ; étude compétente à paraître.

106. Ch. AMIRANACHVILI, *Histoire de la peinture*, *op. cit.*, pl. 117-129.

107. Ch. AMIRANACHVILI, *Histoire de l'art*, *op. cit.*, pl. 82-84.

108. Ce vaste matériel n'est pas totalement répertorié.

109. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 333-351. Récemment M. Restle a mis en doute la valeur de la dédicace pour essayer de reporter à la fin du xiii^e siècle les peintures dont certains détails stylistiques lui paraissaient incompatibles avec le xi^e siècle. (M. RESTLE, Zum Datum der Karabaş-kilise in Soğanlı dere, dans *Jahrb. der österr. reichischen Byzantinistik*, 1969, p. 261-266.) Nous repren-

peu nombreux, et, c'est plus la forme générale des membres qui est mise en valeur (fig. 36). Cependant, la schématisation est du même ordre qu'à Işhan (fig. 34) ; ainsi, les membres inférieurs sont semblablement divisés en surfaces de même forme individualisant par des cernes la hanche, le haut de la cuisse, la jambe, etc. ; mais les parties éclairées du membre sont différemment rendues dans les deux cas : à Tokalı II, les segments de membres ainsi cernés sont centrés par une surface claire alors qu'à Işhan ils sont parcourus de petits traits blancs rapprochés, ce dernier procédé étant déjà connu dans la peinture byzantine du début du x^e siècle (fig. 37). L'artifice est donc archaïsant dans l'église géorgienne et traduit un goût pour la systématization décorative ; cette volonté se manifeste encore au niveau du bas des tuniques des archanges (fig. 18-21) dont le bord festonné est d'un dessin artificiel¹²¹.

Sur les deux archanges sud-ouest et nord-est (fig. 18, 20 et 34) le « drapé mouillé » du manteau évoque l'art hellénistique du i^{er} siècle av. J.-C., art illustré par la statuaire des grandes villes d'Asie Mineure et que les peintres de Pompéi et d'Herculanum reprirent ensuite¹²². Cet art plastique d'une grande virtuosité a été périodiquement copié par les Byzantins, et suivant les cas, les corps étaient moulés étroitement par larges plans ou par mille petits plis juxtaposés¹²³. Les longues silhouettes d'Işhan sont du second type, et celles plus massives, de Tokalı II, du premier, mais toutes témoignent d'un même retour aux modèles hellénistiques. Dans l'église géorgienne, les plis qui saillent sur le profil des membres moulés correspondent à une recherche très élaborée de l'effet plastique (fig. 34) et cette virtuosité reste une caractéristique de l'art de cette église-cathédrale.

121. A. Ösk, le bas des tuniques des archanges sculptés est d'un même dessin stéréotypé et monotone, D. WINFIELD, *op. cit.*, pl. 8, à Tokalı II, par contre, la tunique de Gabriel, lors de l'Annonciation, est d'un mouvement plus vif et plus aisé, G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 74, 1 ; M. RESTLE, *op. cit.*, fig. 110.

122. J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, Fr. VILLARD, *op. cit.*, p. 120-123, 175-176, 287-292 ; fig. 286-317, 354-355. B. BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*, Paris 1970, p. 349-367. Nombreux exemples au musée archéologique d'Istanbul : G. MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Constantinople, 1912-1914, nos 115-

Il est certain que nous ne pouvons exclure l'hypothèse d'une origine grecque du peintre de la coupole et l'on se souvient qu'un des rouleaux des prophètes était écrit en grec. On sait d'autre part que la culture grecque était familière aux Géorgiens et l'inscription peut n'être qu'une preuve supplémentaire de l'érudition de l'artiste et de sa connaissance de la civilisation byzantine.

A Dört kilise, l'art est nettement moins savant mais on y reconnaît des références à des modèles semblables. Les draperies mouillées sont à multiples petits plis (fig. 6) mais les corps sont moulés « en masse », sans que soient vraiment distingués les différents articles de l'anatomie sous-jacente. En cela, le peintre rejoint la conception schématique de l'atelier cappadocien de l'Ancienne église de Tokalı, les meilleurs exemples comparables étant les figures de l'abside sud de Saint-Jean de Güllü dere (fig. 37) qui datent de 913-920¹²⁴. Là, le Christ en gloire était accosté par les prophètes Isaïe et Ezéchiel et deux archanges adorant. Les corps des prophètes sont globalement enveloppés et ceux des anges sont un peu plus analysés, notamment les membres inférieurs, mais les tissus souples qui adhèrent aux corps par mille plis parallèles sont schématisés de façon artificielle, à peu près comme sur le corps du Moïse de l'abside géorgienne (fig. 6). Ajoutons encore que, dans le sanctuaire byzantin, on retrouve un décor monochrome, les prophètes et archanges étant drapés de blanc sur le fond bleu sombre. A Dört kilise cependant, quelques détails rappellent mieux la beauté des modèles hellénistiques, ainsi en est-il pour les architectures à la fois orientales et romaines (fig. 9) et la draperie savante du Christ au Jardin des Oliviers (fig. 10).

* *

123, 130, 136, 460, 503-508, 535, 541, 542, 549-551, 581, 583, 591, etc. notre fig. 35 est le n° 583). Enfin, les nombreux musées archéologiques et dépôts lapidaires de Turquie d'Asie fournissent un abondant matériel comparatif.

123. A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966 p. 219-231. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952, n° 55, 63, 68, 78 109.

124. Voir notre note 47. Cf. encore une figure des peintures cappadociennes rustiques du Pigeonnier de Çavuşin (M. RESTLE, *op. cit.*, fig. 311)

Enfin, en Cappadoce, certains éléments stylistiques particuliers aux Églises à colonnes de Göreme¹²⁵ trouvent des répondants du x^e siècle dans la peinture savante d'Işhan. C'est le cas notamment pour une schématisation caractéristique des draperies moulant de hautes silhouettes d'ampleur parfois excessive. Ce mode de drapé se retrouve dans de nombreuses scènes de la Vie du Christ (fig. 38 à 40) et plus systématiquement dans les compositions mouvementées et sophistiquées de l'Ascension et de la Bénédiction des apôtres¹²⁶. Dans les trois églises de Çarıklı, Elmalı kilise et Karanlık kilise, ces figures tourmentées des disciples de l'Ascension sont un nouvel exemple du « baroque » qui s'attache à cette scène¹²⁷. Cependant, malgré l'artifice, la préciosité du style, on reconnaît la parenté qui les lie aux répliques antérieures des modèles hellénistiques (fig. 34 à 40). D'autre part, cet artifice s'observe sous des formes voisines ailleurs qu'en Cappadoce. Ainsi, à Sainte-Sophie d'Okrid, où le style raffiné est digne de celui des Comnènes, le répertoire des drapés des figures comprend le schéma si souvent rencontré dans les Églises à colonnes. En effet, le dernier témoin de la Dormition, à l'extrémité droite (fig. 41) présente cette même courbe tendue du membre inférieur et pareillement, le manteau drapé qui moule le rond de la fesse et traverse la cuisse par des plis courbes descendants vers l'avant, entravant finalement la tunique au-

dessous du mollet. Ces silhouettes assez lourdes et artificiellement moulées, les manteaux qui dessinent les grandes courbes du corps et serrent des tuniques dont les bords affectent un jeu de lignes compliquées se rencontrent encore dans un manuscrit géorgien de 1030, un Synaxaire fait dans le monastère de Romanié, près de Constantinople¹²⁸.

Une comparaison précise avec l'art de la coupole d'Işhan montre qu'on retrouve dans les silhouettes du Thomas d'Elmalı kilise (fig. 38), de son homonyme de Karanlık kilise (fig. 39) et du Moïse de la Transfiguration de Çarıklı kilise (fig. 40) certaines caractéristiques des archanges sud-ouest et nord-est (fig. 34) : l'enveloppement global du corps, l'individualisation des segments des membres et les plis saillants transversaux de grand effet plastique. Mais ces figures cappadociennes tiennent aussi de l'art de Tokalı II car les formes sont amples et l'adhérence du tissu se fait sur de larges surfaces¹²⁹.

L'analyse des figures drapées de la coupole d'Işhan est donc très importante car leur stylisation est déjà très élaborée bien qu'elle soit encore respectueuse des modèles hellénistiques auxquels elle se réfère. On voit que les œuvres ultérieures, comme les peintures des trois églises cappadociennes, empruntent à cette stylisation du x^e siècle, ainsi qu'à d'autres également savantes, et que le répertoire utilisé au xi^e siècle, est une syn-

125. Cf. note 110. Pour ces églises dans le contexte historique, notes 97-99.

126. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 96 ; 120, 3 ; 129, 1 ; 131, 2. M. RESTLE, *op. cit.*, fig. 185, 189, 212-214, 240-242.

127. Déjà Ch. Delvoye, à propos de ces Ascensions cappadociennes, avait écrit que le sujet appelait le « maniérisme » et que maniérisme ne voulait pas dire « basse époque » et il citait les exemples de la Panaghia tón Chalkéon (1028) et de Sainte-Sophie d'Okrid (Ch. DELVOYE, *L'archéologie byzantine au XIII^e Congrès int. des Ét. Byz.*, Oxford, 5-10 sept. 1956, dans *Byzantion*, XXXVI (1966), p. 283-303, les p. 297-299). Pour Sainte-Sophie d'Okrid, R. HAMANN-MAC LEAN, H. HAILLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, fig. 14-18 ; V. LAZAREV, *op. cit.*, fig. 183 et 186.

128. Man. n° A-648 de Tiflis, microfilm à la Bibliothèque de Harvard ; cette documentation, annotée par elle, nous a été confiée par M^{lle} Sirarpie Der Nersessian que nous remercions particulièrement. Tout récemment a paru l'ouvrage de Galané Alibegachvili (*op. cit.*, note 75) qui situe le manuscrit dans le premier quart du xi^e siècle (p. 12-74, fig. 1-35), ce qui ne correspond pas aux données

de S. Der Nersessian, ni aux critères chronologiques fournis par le costume des évêques dont les accessoires sont plutôt semblables à ceux du second quart (fig. 9-11), par ceux de la Panaghia tón Chalkéon de Salonique par exemple, 1028. Pour les ressemblances citées ici, voir les fig. 16 et 20 dans G. ALIBEGACHVILI. Cf. parallèlement dans V. LAZAREV, *op. cit.*, une miniature d'un man. de l'Athos attribué au troisième quart du xi^e s. (fig. 226). Rappelons ici le jugement de A. Grabar qui se vérifie au fur et à mesure de la découverte de nouveaux monuments : « L'influence de la peinture monumentale est évidente dans les peintures de la majorité des manuscrits du xi^e siècle, et on lui doit notamment une certaine allure du xi^e siècle, et on lui doit notamment une certaine allure majestueuse qui marque toutes les images, même les plus petites », dans : *L'art byzantin au xi^e siècle*, dans *Cahiers archéologiques*, XVII (1967), p. 257-267 (p. 265) ; ajoutons que l'on peut déjà dire cela de quelques manuscrits antérieurs, et, à propos des monuments qui nous intéressent ici, du Ménologe de Basile II (cf. note 132).

129. Pour d'autres points communs entre Tokalı II et les Églises à colonnes, cf. dans ces mêmes *Cahiers archéologiques*, A. W. EPSTEIN, *Rock-cut chapels in Göreme Valley*, p. 115 s..

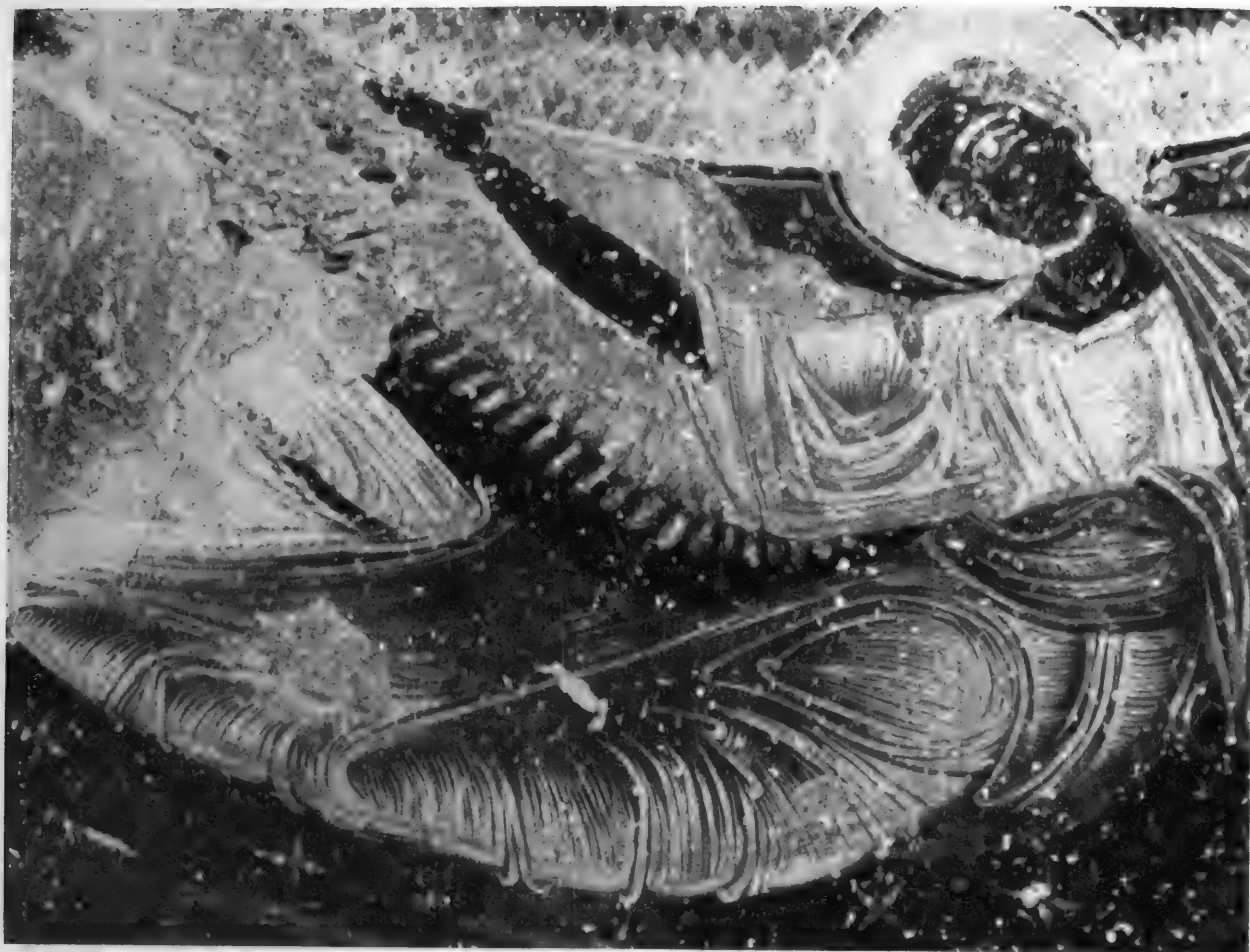


Fig. 34. — Işhan, archange.



Fig. 38. — Elmalı kilise, Thomas, Fig. 39. — Karanlık kilise, détail de la résurrection de Lazare. Thomas, détail de la Bénédiction des apôtres.

Fig. 40. — Çarikli kilise, Transfiguration.



35. — Akşehir, statue d'une fille, fin du 11^e s. J.-C., Musée arch. d'Istanbul.

Fig. 36. — Tokali II, détail de la Bénédiction des apôtres.

Fig. 37. — Saint-Jean de Güllü dere (913-920), détail de l'abside sud.



Fig. 41. — Okrid, Sainte-Sophie, détail de la Dormition (ph. R. H. Mac Lean, H. Hallensleben, n° 26).

thèse plus ou moins heureuse de ces éléments antérieurs, l'originalité ne portant plus alors que sur l'enrichissement des détails¹³⁰. Cette lignée stylistique aboutit à des répliques de secondes mains des prototypes antiques et ces œuvres présentent par conséquent les qualités et les défauts inhérents au genre : la virtuosité, le maniérisme, mais aussi l'académisme et la systématisation sans âme¹³¹.

Cette référence aux grandes créations monumentales du siècle précédent enrichit notre connaissance des trois célèbres églises de Göreme dont l'art peut être défini comme « précieux ». Ces trois églises constituent un ensemble homogène, le plus riche et le plus important de la Cappadoce rupestre et, malgré de nombreuses négligences de métier, l'art dont elles témoignent rappelle le constantinopolitain classique des miniatures du Ménologe de Basile II et le constantinopolitain académique et maniéré de Coislin 79 de la B. N. de Paris¹³². Nous avons récemment identifié la fonction d'un des donateurs de Karanlık kilise, un certain Jean, Ἐνταλαμτικός chargé d'une mission du patriarche¹³³, ce qui expliquerait en partie ces fondations de style ambitieux.

..

Comme nous l'avons dit plus haut, seuls les

décors savants comme ceux de Tokalı II et, malgré de nombreuses inégalités, ceux des Églises à colonnes de Göreme peuvent être comparés aux peintures des célèbres fondations du royaume de Taoclardjéti¹³⁴. Dans l'état actuel de nos études, nous ne pensons pas pouvoir évaluer les filiations directes et nous préférons conclure sur l'existence d'évolutions parallèles avec échanges réciproques, mais difficilement appréciables, entre l'art byzantin et l'art contemporain de la Géorgie méridionale¹³⁵.

Cependant, ces œuvres micrasiatiques, qui sont caractérisées par leur style monumental, paraissent non seulement l'expression d'un même courant de civilisation mais également l'expression d'un tempérament artistique commun. Peut-être celui-ci est-il lié aux caractères géographiques de la péninsule, terre des vastes horizons et des reliefs brutaux, terres de soldats et de mystiques. On ne peut oublier que c'est en Asie Mineure qu'est née et s'est développée jusqu'à l'excès la civilisation hellénistique. Malheureusement, la disproportion qui existe entre le grand nombre de décors muraux byzantins du x^e siècle et du xi^e conservés en Asie et le petit nombre de ceux que l'on connaît ailleurs permet mal de définir quelle fut l'importance exacte du pouvoir créateur de la partie orientale de

l'empire¹³⁶. Il reste à savoir notamment dans quelles proportions les ateliers d'Asie Mineure participèrent aux recherches de la Renaissance macédonienne et en quelle mesure ils furent directement influencés par le spectacle des œuvres antiques encore conservées¹³⁷.

Il semble bien, d'autre part, qu'au-delà de l'an 1000, les diverses composantes de l'art byzantin aient constitué un fond commun homogène redistribué dans tout l'empire par la capitale, centre du pouvoir. L'espoir d'identifier alors l'origine de ces composantes s'amenuise encore au cours du temps.

Quoiqu'il en soit, à ne considérer que les

deux plus beaux ensembles picturaux mentionnés ici, celui de la coupole d'Işhan et celui de Tokalı II, ensembles à peu près contemporains situés dans les années cinquante et soixante du x^e siècle, on voit qu'ils témoignent tous deux d'un retour à l'antiquité néo-classique et hellénistique, retour qui est un des aspects de la Renaissance macédonienne. A ce titre, ils apparaissent comme des chefs-d'œuvre de cette Renaissance.

Nicole et Michel THIERRY.

Étampes.

136. Pour l'importance politique de la Péninsule, G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'état byzantin*, Paris, 1956, p. 339, 377-378 ; sur la puissance de l'aristocratie anatolienne, p. 311, 319, 327, 331-332, et, dans Sp. VRYONIS, *op. cit.*, p. 24-25.

137. Il suffit de lire les descriptions des monuments antiques encore visibles au xix^e siècle pour imaginer le grand nombre de ceux que purent connaître les Byzantins

du x^e. Cf. Ch. TEXIER, *Description de l'Asie mineure faite par ordre du gouvernement français de 1833 à 1837*, Paris, 1839-1849 ; Ch. TEXIER, *Description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la Chersonnèse d'Asie*, Paris, 1862. Pour les nombreuses redécouvertes des dernières années, cf. les comptes rendus : *Archaeology in Asia Minor*, dans *American Journal of Archeology*, 2^e fasc. de chaque toison.

130. Les trois ensembles de Göreme sont caractérisés par leur valeur décorative (disposition des figures en fonction de la surface à couvrir, richesse des vêtements et accessoires divers, ornements nombreux, élégants et variés).

131. K. WEITZMANN signale une évolution du même type dans l'art de la miniature dès les environs de l'an 1000, l'Art byzantin, Catalogue de la 9^e exposition du Conseil de l'Europe, Athènes, 1964, p. 293. Ajoutons que les schématisations observées à Göreme, schématisations qui indiquent une certaine recherche de l'effet plastique se retrouve ultérieurement dans la peinture chypriote des dernières années du xii^e s. dite « néo-classique » sous une forme plus maniérée (A. et J. A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, fig. 29, 31, 34, 35. C. MANGO et E. J. W. HAWKINS, *The Hermitage of St Neophytos and its wall paintings*, dans *D.O.P.*, XX (1966), p. 121-206 (fig. 62-66). Des exemples se retrouvent également dans les manuscrits tardifs, cf. Florence, Plut. VI, 32 (Bibl.-Photothèque des Hautes Études, Paris).

132. Il Menologio di Basilio II (cod. Vat. gr. 1613), Fac-similés, Turin, 1907. H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits de la B.N.*, Paris, 1929, pl. XLI-XLIV.

133. G. de Jerphanion avait suivi H. Grégoire qui en faisait un entrepreneur de travaux (*op. cit.*, I, p. 396 ; H. GRÉGOIRE, Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce, dans *Bull. de corr. hellénique*, XXXIII, fasc. I, 1909, p. 86) ; le mot, en effet est inconnu, et d'homonymie en homonymie, H. Grégoire avait glissé à ce contresens. Depuis, on sait que le mot Ἐνταλαμ désigne

de façon spécifique une mission du patriarche (J. DARROUZÈS, *Recherches sur les ΟΦΦΙΚΙΑ de l'Église byzantine*, Paris, 1970, p. 162, 309, 470, 597 ; J. DARROUZÈS, *Le registre synodal du Patriarcat byzantin au XIV^e siècle, Étude paléographique et diplomatique*, Paris, 1971, p. 189-192 ; V. GRUMEL, *Les Regestes des actes du Patriarcat de Constantinople, Les actes des Patriarches*, fasc. II, *Les Regeste de 715 à 1043*, n° 474 (p. 85) et 853 (p. 265)). Le mot Ἐνταλαμτικός lui-même n'est pas connu du Père Darrouzès ni de M. Oikonomides qui ont aimablement répondu à notre question. Cependant que le donateur Jean soit l'envoyé du patriarche est d'autant plus vraisemblable que son costume et surtout son bonnet sont semblables à ceux de deux fonctionnaires auliques de Nicéphore Botaniatè représentés sur le Coislin 79 (H. OMONT, *op. cit.*, pl. XLIV, description p. 33).

134. Parallèlement nous avons trouvé des ressemblances précises entre quelques ornements caractéristiques de Karanlık kilise et ceux de l'église géorgienne d'Ateni dont les décors sont datés entre 1072 et 1089 (cf. note 96) ; nous donnons ailleurs ces détails (cf. notes 110 et 125).

135. Le rôle que joua Césarée de Cappadoce ne peut être précisé. Important centre religieux, administratif, militaire et commercial, cette capitale provinciale qui était la plus grande ville d'Anatolie centrale dut jouir d'une brillante civilisation matérielle. Malheureusement aucun témoignage archéologique ne nous est actuellement connu qui puisse nous éclairer sur l'histoire de la peinture byzantine dans cette ville.

ROCK-CUT CHAPELS IN GÖREME VALLEY, CAPPADOCIA :
THE YILANLI GROUP AND THE COLUMN CHURCHES¹

by Ann WHARTON EPSTEIN

INTRODUCTION

The decorated churches of Cappadocia form a most important corpus of medieval monumental art. No where else is there a continuous series of painted churches which so completely document the development of Middle Byzantine art. Central to the understanding of this evolution is the dating of the Column Church Group in Göreme. In this series of three churches, the essential Middle Byzantine church plan, the cross-in-square, is elaborated with a fully developed Middle Byzantine decorative programme, paintings of the great feasts of the Orthodox liturgical year. The dating of this substitution of symbolic scenes for the narrative programmes common in Cappadocia earlier is important. The evolution of Cappadocian painting not only reflects on progress in other provinces of the Byzantine Empire, but also on developments in Constantinople itself. An eleventh century dating of the Column Church Group would support the thesis that the provinces were not as slow to react to innovations in the capital as has often been thought. To contribute anything new to the discussion of the date of the Column Church Group

it is necessary to look at the problem from a slightly different point of view than has previously been adopted. Though discussions of the paintings have not as yet proved conclusive in the question of dating, I believe the internal evidence of the architecture supports the attribution of the Group to the first half of the eleventh century. In any case, a *terminus ante quem* for the excavation of the Column Church Group is provided by the unpretentious monuments of the Yılanlı Group.

Cappadocia, in central Anatolia, was a strategically important province of the Byzantine Empire from the period after the Arab invasions until the Seljuk occupation in 1074. The number of cave chapels located in the area southwest of Caesarea (Kayseri) which are dated by inscription to the ninth through eleventh centuries indicates that monastic life in Cappadocia flourished under Byzantine rule. Ascetic activity in the area endured the establishment of Seljuk overlordship. Graffiti witness the continued veneration of monastic chapels by pilgrims during the late eleventh and twelfth centuries and according to dated inscriptions at least six chapels received their fresco decoration in the thirteenth century.²

1. This paper is based on a London PhD thesis. Field research was facilitated by grants from the Central Research Fund of the University of London. The Barber Institute of the University of Birmingham supported my research in residence. The Conway Library of the Courtauld Institute provided for the printing of the photographs included in the paper. They were taken with the assistance of Geoffrey House.

2. Still the most thorough investigation of the inscriptions in Cappadocia is found in G. de JERPHANION, *Une*

nouvelle province de l'art byzantin, les églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1925-1942. A résumé of dated inscriptions is given in II, pp. 389-391. A more recent list is found in J. LAFONTAINE-DOSOGNE, « Nouvelles notes cappadociennes », *Byzantion*, XXXIII, 1963, pp. 182-183. N. et M. Thierry, Ayvalı kilise ou Pigeonnier de Güllüdere, in *Cahiers Archéologiques*, XV (1965), p. 99-102; N. Thierry, Un style byzantin schématique de Cappadoce daté du XI^e siècle d'après une inscription, in *Journal des Savants*, janv.-mars 1968, p. 46-48.

Other chapels in Cappadocia might be ascribed to the period of the Seljuk conquest on stylistic grounds. Seven of these late churches form a close group entitled after one of its prominent members the Yılanlı Group. They are associated by the affinity of the paintings which decorate their interiors. The frescoes are usually single panels representing an enthroned Christ alone or flanked by the Virgin and Saint John the Baptist and individual saints standing or mounted. No member of the group displays narrative scenes. The limited iconographic interest of the paintings as well as their lack of artistic merit has led to their general neglect. Scholars have earlier mentioned individual members of the series or assumed an association of these chapels in their examination of stylistic development in Cappadocian painting. Only G. P. Schiemenz has dealt in any detail with Yılanlı Kilise and its related chapels.³ As a consequence it is necessary to establish the coherence of the Yılanlı Group before discussing their date and their connection with the Column Churches. Yılanlı Kilise, Chapel 28 in Göreme, stands at the centre of the Group because of its relatively elaborate decoration.⁴ The chapel's programme includes a standing, blessing Christ with a donor figure in the south lunette of the transverse nave, a Deesis with an enthroned

Christ flanked by the full length, standing figures of the Virgin and the Baptist in the apse, and in the barrel vault six standing saints and two mounted ones. The holy horsemen, Saints George and Theodore, are represented in an almost identical form in several other cave churches, Chapels 18, 20 and 21 (figs 1 and 2).⁵ Not only is the tackle and armour of the horse and rider very similar in each of the representations, but the flying drapery of the cloak is depicted in each case in the same compact way with neat internal fold lines or a design of medallions and lower row of tassels. Strengthening the link between Yılanlı Kilise and Chapel 21 are the representations of Constantine and Helena in both churches.⁶ Jerphanion remarks on the close relationship of these two panels, pointing out their stylistic similarities and elaborating on the significance of the Thorakion or shield-like part of Helena's costume in both depictions.⁷

Also found in Yılanlı Kilise's vault is Saint Basil who, as a figure of local importance, is one of the most popular holy men in Cappadocian painting. Comparable representations are found in Chapels 10, 18 and 27.⁸ These paintings are in such poor condition that stylistic analyses are difficult. Nevertheless, the colouring of the three works is similar and the drapery is built up with thick, inarticulate brush

strokes in all the panels. Characteristic also are the parallel patches of shadow outlining the bridge of the nose in these and other saints in the Group. Related to the various depictions of Saint Basil is the Christ in the south lunette of Yılanlı Kilise. He is shown as a full length, standing figure blessing with His right hand and holding a closed book in His veiled left hand.⁹ Iconographically analogous is the Christ in Chapel 10.¹⁰ The latter figure is, however, better proportioned and more carefully detailed; the drapery more closely resembles the drapery of Saint Thomas in Yılanlı Kilise than the drapery of the Yılanlı Christ.¹¹ Both Saint Thomas and the Christ of Chapel 10 have prominent leaf-like highlights on their right thighs, repeatedly outlined to fill the whole of the triangular area between the figures' waists and right knees. A third figure of Christ is found in Chapel 17 (fig. 3). This figure's drapery, with its vertical line of herringbone highlights, may be paired with the drapery of Saint Onesimos in Yılanlı Kilise.¹²

In addition to the standing Christ panels found in three chapels in the Yılanlı Group, Christ enthroned alone or as part of a Deesis appears in the apses of several other members of the series. The Deesis in the apse of Yılanlı Kilise is unfortunately very badly damaged.¹³ That in Chapel 21 is in much better condition (fig. 4). The central figure of Christ, seated on a backless throne, blesses with His right hand and holds a closed book in His left hand. Again the drapery of this figure is rendered with parallel

"highlight" lines on a darker ground. The drapery thus constructed shows little relationship to the three dimensional volumes of the body it covers. Similar though somewhat cruder figures of an enthroned Christ are found in Chapels 20 and 27.¹⁴

From this brief examination it appears that the paintings in Chapels 10, 17, 18, 20, 21, 27 and 28 are cognately related. The similarity of the frescoes is most strikingly reflected in the crude stylistic characteristics of the works, but it is also evident in their meagre programmes, limited in most instances to an occasional wall panel or apse decoration. An eighth chapel, Saklı Kilise, has also been linked to Yılanlı Kilise.¹⁵ Saklı Kilise has a much more elaborate fresco programme than do the chapels of the Yılanlı Group. It includes not only a Deesis and isolated saints, but also scenes from the life of Christ and the Virgin.¹⁶ Because of its greater complexity, the fresco cycle of Saklı Kilise has received considerable scholarly attention. The date of the decoration has been much more fully considered than that of Yılanlı Kilise and its sister chapels. Consequently, if Saklı Kilise and Yılanlı Kilise are closely related, arguments for the date of Saklı Kilise are relevant to the dating of the Yılanlı Group.

There are a number of parallels between the paintings of Saklı Kilise and those of the Yılanlı Group. The mounted Saint Theodore on the north wall of the chapel is iconographically comparable to the Theodore of Chapel 28.¹⁷ It is however more elaborate in its detailing. The horse's anatomy is

3. «Zur Chronologie der kappadokischen Felsenmalerei», *Archäologischer Anzeiger*, Beiblatt zum *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, Heft 2, Band 85, 1972, pp. 307-318. Schiemenz adds a number of new members to the Yılanlı Group including Chapels 11a, 17a and 22a in Göreme. As I have not visited these chapels I do not include them in the present discussion.

4. All the numbers identifying the chapels in Göreme are taken from JERPHANION, *op. cit.*, For Chapel 28, JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 481-483, II, p. 422 n. 1; JERPHANION, "Le 'Thorakion' caractéristique iconographique du XI^e siècle", *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, pp. 71-79; L. BUDDE, *Göreme. Höhlenkirchen in Kappadokien*, Düsseldorf, 1958, p. 15; M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, I, pp. 52, 129-130; K. M. SWOBODA, "In den Jahren 1950 bis 1961 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren östchristlichen Kunst", *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, neue Folge, 5, 1961-1962, p. 125; SCHIEMENZ, *cf. n. 4* above; S. KOSTOF, *Caves of God*, Cambridge, Mass., 1972, p. 157, cat. no. 52.

5. Chapel 28: RESTLE, *op. cit.*, II, plates 246 and 247; Chapel 18: SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, abb. 9, p. 253; JERPHANION, *op. cit.*, I, 486-487; KOSTOF, *op. cit.*, p. 95; Chapel 20: JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 25, 53; II, pp. 484-486; BUDDE, *op. cit.*, p. 15; D. WOOD, "Byzantine Military Standards in a Cappadocian Church", *Archaeology*,

Spring, 1959, vol. 12, no. 1, pp. 38-46; SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, p. 253; KOSTOF, *op. cit.*, p. 146, cat. no. 56; Chapel 21: JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 474-478, II, p. 422, n. 1; JERPHANION, "Thorakion", *op. cit.*, p. 77; SWOBODA, *op. cit.*, p. 77; RESTLE, *op. cit.*, I, pp. 52, 125-126; SCHIEMENZ, *op. cit.*, p. 254. Jerphanion also relates the figure of Saint George in Chapel 15 to the painting in Chapel 28, but Chapel 15 has not been relocated since Jerphanion's visit. *Op. cit.*, I, p. 495.

6. Chapel 28: RESTLE, *op. cit.*, II, plate 250; JERPHANION, *op. cit.*, plate 133,4; Chapel 21: JERPHANION, *op. cit.*, plate 133,3.

7. JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 482; JERPHANION, "Thorakion", *op. cit.*, p. 77. Cf. M. Soteriou, *Tologomenon Thorakion tes gunaikias autokratorikes stoles*, *Epeleris Elaiarias Byzantinon Spoudon*, 23, 1953, pp. 524-530.

8. Chapel 28: RESTLE, *op. cit.*, II, plate 248; Chapel 10: JERPHANION, *op. cit.*, plate 39,4, I, pp. 171-176, II, p. 424; H. ROTT, *Kleinasienische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig, 1908, pp. 232-233; H. GREGOIRE, "Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 33, 1909, p. 85; SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, pp. 253f.; KOSTOF, *op. cit.*, cat. no. 45; Chapel 18: SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, abb. 8; Chapel 27: JERPHANION, *op. cit.*, plate 133,2, I, pp. 480-481; SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, p. 253; KOSTOF, *op. cit.*, p. 109.

9. RESTLE, *op. cit.*, II, plate 245.

10. JERPHANION, *op. cit.*, plate 39,4.

11. RESTLE, *op. cit.*, II, plate 248.

12. RESTLE, *op. cit.*, II, plate 246.

13. SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, abb. 7.

14. JERPHANION, *op. cit.*, plate 133, 1 and 2.

15. Restle links Saklı Kilise with Yılanlı Kilise on the basis of a comparison of the anatomy of the crucified Christ in Saklı Kilise with that of Saint Onuphrius in Chapel 28 and the use in both chapels of a thin lime setting for the frescoes. The first comparison is not a compelling one. The only similarity between the two figures is the bull's eye treatment of the breast. Christ is bulky and ill-proportioned in contrast with the simple but graceful figure of Saint Onuphrius. In any case, the panel of Saint Onuphrius may not be part of the same cycle as the rest of the programme, as Restle and others have pointed out. The lime setting is a more serious basis for comparison, but it seems that a formula which

is notable for its simplicity might well be used over a long period of time. *Op. cit.*, I, pp. 52 and 130. Other authors, such as Schiemenz, associate Yılanlı Kilise and Saklı Kilise without discussion. "Chronologie", *op. cit.*, p. 253. Further discussion of Saklı Kilise is found in S. EYUBOĞLU and M. Ş. İPŞİROĞLU, *Saklı Kilise, une église rupestre en Cappadoce*, Istanbul, n.d., which includes a section on "Les inscriptions" by P. Moraux; L. BUDDE, *op. cit.*, pp. 21-26; L. BUDDE, "Die Johanneskirche von Göreme", *Pantheon*, XIX, 1961, pp. 263-271; SWOBODA, *op. cit.*, pp. 122 and 125; KOSTOF, *op. cit.*, p. 277, cat. no. 53.

16. Scenes in Saklı Kilise include the Annunciation to the Virgin, the Nativity of Christ, the Presentation of Christ in the Temple, the Calling of Saint John the Baptist in the Desert, the Baptism of Christ, the Transfiguration, Crucifixion and the Death of the Virgin.

17. RESTLE, *op. cit.*, II, plates 32 and 247.

more completely represented and the saddle is more highly decorated. On the other hand the rider's foot and one of the horse's front legs is missing, as is much of the tackle commonly found in the Yılanlı Group. A similar holy horseman, Saint Procopius, is depicted on the opposite wall.¹⁸ The attire of the two soldier saints is like that found in Yılanlı Kilise though there are certain obvious differences. The cloaks for instance are less compact than those that appear in the Yılanlı Group. As in Yılanlı Kilise and Chapel 21, Constantine and Helena are given a prominent position in Saklı Kilise in the soffit of the central arch of the transverse arcade.¹⁹ The figures of the three churches share many of the same features, most notably Saint Helena's Thorakion. But in Saklı Kilise the two imperial saints wear more richly ornamented robes and are more rigidly represented. There Helena's Thorakion hangs metalically from her waist, while in Chapel 28 the garment is pulled around behind the figure breaking slightly at the knee, more closely approximating the way in which it was actually worn.²⁰ Another iconographic link between Saklı Kilise and the Yılanlı Group is provided by the Mandyliion.²¹ In Saklı Kilise there are two depictions of the Holy Veil, one on the north wall and the other on the east side of the central arcade.²² A similar Mandyliion, also decorated with small roundels and pseudo Kufic script, is found in the apse of Chapel 21.²³ Finally, the Deesis in the south apse of Saklı Kilise is comparable to those found in Chapel 21 and Yılanlı Kilise.²⁴

The iconographic links between Saklı Kilise and the Yılanlı Group are strengthened by stylistic comparisons. Formulas for representing drapery characteristic of the Yılanlı Group appear also in Saklı Kilise. Saint

Tryphon, on the south pier, and one of the saints in a medallion in the west aisle vault are draped similarly to Saint Onesimos in Yılanlı Kilise. These figures also share the pattern of herringbone highlights which elaborate the front of their vestments.²⁵ The leaf-like drapery pattern noted in the figures of Saint Thomas in Yılanlı Kilise and in the Christ of Chapel 10 is also found repeatedly in Saklı Kilise, as in the Angel of the Annunciation and the Apostles in the scene of the death of the Virgin.²⁶ In addition the palaeography of the inscriptions in Saklı Kilise is very similar to that in the Yılanlı Kilise as P. Moraux has pointed out.²⁷

Though Saklı Kilise may be associated with the Yılanlı Group on the basis of the numerous iconographic and stylistic parallels outlined above, it is distinguished in several ways from those simpler monuments. Not only is the programme of Saklı Kilise much more elaborate, but the figures themselves are represented in greater detail. The occasional omission of a foot or a rein are casualties of the haste involved in painting an entire church. Stylistically too there are contrasts. The figures in Saklı Kilise are bulkier than those in the Yılanlı Group. Any conclusion about the relationship between the artists of the two series must be speculative, but I would tentatively suggest that the painter or painters of the Yılanlı Group followed the "master" of Saklı Kilise and perhaps served an apprenticeship under him.

Although Saklı Kilise is only peripherally related to the Yılanlı Group, dating its frescoes would help place the period in which the Yılanlı Group's paintings were executed. Budde, who published Saklı Kilise after its discovery in 1957, first proposed a date of the second half of the tenth century for the church.²⁸ Later he revised his

opinion. Regarding the monument as transitional between the "archaic" churches and the Column Church Group, he redated it to the turn of the millennium.²⁹ One of the reasons for the author's relatively early dating of Saklı Kilise is architectural. He attaches the church to the earliest series of rock-cut chapels in Göreme because of its transverse nave and its sculpted ceiling. However, transverse naves and sculptured decorations appear in such a variety of chapels that neither feature can be used convincingly as a means of establishing the date of a cave.³⁰ S. Eyuboğlu and M. Ş. Ipsiroğlu date Saklı Kilise to the late twelfth or first half of the thirteenth century, at the opposite end of the chronological scale, regarding its frescoes as a final flourishing of Cappadocian painting before the monastic decline of the later thirteenth century.³¹ These two extremes are encompassed by P. Moreaux's consideration of the inscriptions in the church which he dates very generally to between the early eleventh and early thirteenth centuries.³² More recent scholarly opinion places Saklı Kilise in the middle of this period. K. M. Swoboda, M. Restle and S. Kostof relate the frescoes to the stylistic developments in Constantinople in the middle and second half of the eleventh century.³³ In Cappadocia these stylistic currents are documented by the paintings in Karabaş Kilise which is dated by inscription to 1060/1061.³⁴ Indeed, a mid eleventh century date for Saklı Kilise seems quite convincing. Its frescoes may be compared

with other provincial Byzantine works of the same period, such as those in Saint Sophia in Ochrid.³⁵ A fringed white cloth with a Kufic border, a central bust of Christ and ornamental roundels, very similar to the Mandyliion found in Saklı Kilise and the Yılanlı Group appears in a manuscript dated to 1054.³⁶ If a date soon after 1050 is accepted for Saklı Kilise, the Yılanlı Group may be placed in the second half of the eleventh century. G. P. Schiemenz, the only author who has specifically considered the Yılanlı Group, dates its figural frescoes somewhat later, to the twelfth century, on the basis of the superimposed aniconic decoration and a comparison with the mosaics at Daphni.³⁷ Maltese crosses of the type he mentions are so common in Cappadocian decoration that they are almost useless as a means of dating. Kostof's comparison with the Nea Moni mosaics seems more apposite than that of Daphni.³⁸ Jerphanion did not know Saklı Kilise and only vaguely associated the member chapels of the Yılanlı Group. The «débats som-maires, souvent fragmentaires, exécutés sur un mince enduit à Gueuremè», as he called them, he dated to the second half of the eleventh century anticipating the conclusions of Swoboda, Restle and Kostof.³⁹ He founded his opinion less on stylistic grounds, however, than on iconographic and historical ones. He regarded the Thorakion which appears as part of Saint Helena's costume in Chapels 21 and 28 as well as in Saklı Kilise as a phenomenon of the second half

29. "Die Johanneskirche", *op. cit.*, pp. 263-271.

30. Sculptured crosses have generally been associated with the churches of the "archaic" series, as well as with the iconoclastic period. But crosses in relief are found in a wide variety of monuments of a later date including Geyik Kilise in Soğanlı Dere and Yılanlı Kilise in the Peristrema Valley both of which may be dated to the eleventh century. JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 372; RESTLE, *op. cit.*, I, pp. 69-73. The eleventh century date of Yılanlı Kilise is not universally accepted. Cf. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises de Cappadoce, Région du Hasan dâğı*, Paris, 1963, pp. 89-114; N. Thierry, "Notes critiques à propos des peintures rupestres de Cappadoce", *Revue des Études byzantines*, XXVI, 1968, pp. 339-349 and 351-352. *Arts of Cappadocia*, L. Giovannini, general editor, London, 1971, p. 152, where the church is dated to the second half of the ninth century. Transverse nave churches seem to have been popular in Göreme for a considerable time after the excavation of Tokalı Kilise. Cf. below p. 122.

31. EYUBOĞLU, *op. cit.*, p. 24.

32. In EYUBOĞLU, *op. cit.*, p. 34.

33. SWOBODA, *op. cit.*, p. 125; RESTLE, *op. cit.*, I, p. 52; KOSTOF, *op. cit.*, p. 227.

34. The latest discussion of the frescoes in Karabaş Kilise is by M. RESTLE, "Zum Datum der Karabaş Kilise in Soğanlı Dere", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 19, 1970, pp. 261-266. Restle's doubts about the inscription dating the paintings to 1060-1061 are not entirely convincing. Cf. Jerphanion's discussion of the inscription. *Op. cit.*, II, pp. 334-336.

35. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, plate 187, the Apostle on the right.

36. Four Gospels from Alaverdy, MS. no. A 484, Manuscripts Institute of the Academy of Sciences of the Georgian SSR. S. J. AMIRANASHVILI, *Gruzinskaja Minialjura*, Moscow, 1966, plate 24.

37. SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, pp. 253-273.

38. KOSTOF, *op. cit.*, pp. 226-227.

39. JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 422.

18. RESTLE, *op. cit.*, II, plates 28 and 29.

19. RESTLE, *op. cit.*, II, plates 21, 38 and 39.

20. JERPHANION, "Thorakion", *op. cit.*, p. 78.

21. SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, p. 258. Similarly decorated cloths appear in the decoration of the Church of the Forty Martyrs at Sövis, dated by its dedicatory inscription to 1216/1217. Kufic decoration is common in Cappadocian painting from the eleventh century onwards. It occurs, for instance, in Karabaş Kilise, dated to 1060/1061.

22. RESTLE, *op. cit.*, II, plate 23.

23. SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, abb. 1. The Mandyliion is visible on the right side of fig. 4.

24. SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, abb. 7.

25. RESTLE, *op. cit.*, II, plates 43 and 246.

26. RESTLE, *op. cit.*, II, plates 25 and 26.

27. In EYUBOĞLU, *op. cit.*, pp. 32-33.

28. BUDDE, *Göreme*, pp. 21-26.

of the eleventh century.⁴⁰ In addition he regarded Seljuk occupation as virtually a *terminus ante quem* for Middle Byzantine Cappadocian painting.⁴¹ Jerphanion considered the frescoes of the Yılanlı Group to be poor imitations of the Column Church Group. His dating of Karanlık Kilise, Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise towards the middle of the eleventh century provided him with a *terminus post quem* for the Yılanlı decoration.⁴² There is one further point supporting a date for the Yılanlı Group of the second half of the eleventh century. Chapel 17, one of the chapels of the Yılanlı Group, has on its northeast column a number of dated graffiti ranging in chronological order from 1055 until 1129.⁴³ The earliest of these dates, 1055, provides an *ante quem* date for the excavation of the church. The span of the dates from the mid eleventh century through the first third of the twelfth century most likely corresponds to the period in which the chapel enjoyed its greatest status. It seems probable that the panel decorating the chapel was added during this period of popularity.⁴⁴

If a date in the second half of the eleventh century is accepted for the paintings of the Yılanlı Group, the excavation of the churches can be ascribed generally to the same period. The carving of a rock-cut chapel in Cappadocia was often followed immediately by the addition of a red linear decoration painted directly on the stone, evidently by the excavator himself.⁴⁵ Frescoes, if added at all, were applied in most cases soon after the excavation and initial decoration.⁴⁶ The members of the Yılanlı

Group evidently conform to these practices. Just as all the paintings of the series may be ascribed to the same period on the basis of their marked stylistic similarity, so the churches' architectural features indicate that they were contemporaneously excavated.

Although the chapels include a variety of plans, they are all either poorly carved or mannered in their execution. Chapel 10 is a single aisled chapel, crudely excavated, without architectural sculpture.⁴⁷ It was given an initial red linear decoration in which sawtooth patterns and imitation ashlar work predominate. Yılanlı Kilise has a single roughly cut transverse nave with the vault springing marked only by an irregular overhang (fig. 5).⁴⁸ Yılanlı Kilise was also given a primary decoration of sawtooth patterns and mock stone work similar to that in Chapel 10. Like Yılanlı Kilise, Chapel 18 is a transverse nave church.⁴⁹ Both churches seem to be modelled on the New Church of Tokalı Kilise with its dominant barrel vaulted transverse nave. This provides both monuments with a *post quem* date of the first half of the tenth century.⁵⁰ In addition both chapels are characterized by the crudity of their excavation. Chapel 10, Chapel 18 and Yılanlı Kilise must have been cut when either skilled workmen or funds to obtain the labour of skilled workmen were not readily available. A number of references in saints' lives indicate that monks were capable of cutting their own crude chapels with a minimum of professional advice.⁵¹

Chapel 21 follows a free-cross plan.⁵² It is more carefully cut than the chapels

so far discussed with well carved, half round barrel vaults and plumb line verticals. It also has a neat cornice marking the springing of the vaults, a high, well modelled templon screen and unusual corbel-like elements in the corners of the cross arms (figure 4). However, it does have a crude initial decoration of pseudo stone work not unlike of Yılanlı Kilise and Chapel 10. The cornice is also marked by a sawtooth pattern, but this is incised in the stone rather than painted. Like Chapels 28, 18 and 10, Chapel 27 is rudely carved. But it was evidently modelled on Chapel 21. Among the features shared by Chapels 27 and 21 are the high templon screen, the square-section cornice and, most significantly, the sculpted "corbels". This last feature which is found in Chapel 27 only in the corners of the west arm is so unusual that the two chapels in which it appears must be closely related.

The final two chapels of the Yılanlı Group, Chapels 20 and 17, are cross-in-square churches. Chapel 17 is a roughly carved monument lacking true verticals.⁵³ Its vaults are treated in a peculiarly mannered way with domes carved in the apices of the barrel vaulted arms as well as in the corner bays. Though its central columns are unusually thick, the chapel has comparatively steep proportions (fig. 6).⁵⁴ The interior gives a Gaudiesque impression which stands in stark contrast to the greater stability of the other cross-in-square churches in Göreme, Kılıçlar Kilise, Chapel 25 and the members of the Column Church Group. Because of the astructural elaboration of its forms, it may be assumed that Chapel 17 was excavated at a later date than the other cross-in-square chapels in the valley.

The relationship between Chapel 20 and the Column Church Group is both clearer and more informative. Chapel 20, also called the Church of Saint Barbara, has a truncated cross-in-square plan. The eastern half of the church follows a normal cross-in-square pattern, with north-and southeast corner bays separated from the barrel vaulted cross arms by arches springing from a pair of columns. The western half of the church resembles a free cross plan

as the western corner bays and the western columns were never carved from the stone. This reduced cross-in-square plan was certainly not the result of incomplete excavation. Rock-cut churches which were not completed generally show clear evidence of their unfinished state. For instance, in Tokalı Kilise in Soğanlı Dere the northwest column is partially completed although the northwest corner bay was never excavated.⁵⁵ Again the outline of the prothesis entrance in Yılanlı Kilise is an indication that the transverse church was meant to have the customary three apses (fig. 5). The detailing of Chapel 20 demonstrates that the chapel was never destined to have the two western corner bays of a normal cross-in-square church. The springing of the barrel vault is marked by a continuous square section cornice around the entire west end of the nave. In addition the church originally had a rock-cut bench around its base, similar to that found in so many other cave churches (fig. 1). The mason who carved Chapel 20 obviously intended it to have a truncated cross-in-square plan.

The form followed by Chapel 20 is unusual enough to justify an inquiry into its origins. One other church in Göreme has the same plan, Çarıklı Kilise, a chapel in the Column Church Group.⁵⁶ There are many points of comparison between the two churches. They have similar proportions (figs 7 and 8). Only the east arm of the cross is separated from the crossing by a "relieving" arch. The other three arms are covered by barrel vaults opening directly from the central bay. In both Çarıklı Kilise and Saint Barbara the east arm is vaulted by a cupola springing from the same level as the central dome. The cupolas in the corner bays are lower and smaller. All the domes are cut into the flat ceilings of the bay, the circumferences of which are made octagonal by convex corner triangles. These decorative elements hint at the transition between

40. JERPHANION, "Thorakion", *op. cit.*, p. 78.

41. JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 422.

42. JERPHANION, *op. cit.*, II, pp. 421-423. Cf. SCHIEMENZ, "Chronologie", *op. cit.*, pp. 256-258.

43. JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 489-491.

44. JERPHANION, *op. cit.*, II, p. 422.

45. Jerphanion discusses this in his consideration of Tokalı Kilise. *Op. cit.*, I, 300-302. Kostof also recognizes the connection between the architect and the initial decoration. *Op. cit.*, p. 146. This relationship is attested to by the fact that well cut churches are most often decorated with elegant, carefully executed red linear ornament orchestrated to complement the architecture as in Tokalı Kilise and Elmalı Kilise. In crude churches, only crude red linear decoration is found.

46. A. H. S. MEGAW and E. J. W. HAWKINS, "The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes", *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, p. 348.

47. JERPHANION, *op. cit.*, plate 43, plan.

48. The projection in RESTLE, *op. cit.*, II, XXIII, is incorrect.

49. *Arts of Cappadocia*, *op. cit.*, fig. 28 and plate 42.

50. The date of the excavation and decoration of the New Church of Tokalı Kilise is discussed below, pp. 124 f.

51. Saint Neophytos carved his own hermitage in Cyprus in the twelfth century. C. MANGO and E. J. W. HAWKINS, "The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings", *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 1966, pp. 22-29. Saint Elias Spelaeotes' new cave church in Calabria in the tenth century was excavated by the monks of the cenobium under the direction of Cosmos, "a man skilled in all things", who became a permanent member of the community himself. *Acta Sanctorum*, Septembris, III, 1750, par. 42, pp. 864-865.

52. RESTLE, *op. cit.*, I, p. 126.

53. *Arts of Cappadocia*, *op. cit.*, plate 61.

54. The proportions of the width of the bay to the height of the bay in the Column Churches is about 2:4. In Chapel 17 it is about 2:5.

55. ROTT, *op. cit.*, fig. 36.

56. RESTLE, *op. cit.*, II, XXI.

the square bay below and the dome above, miming the pendentive of a built church (fig. 9).

The many architectural features that Chapel 20 and Çarıklı Kilise have in common indicate that the two churches are closely linked. The nature of the relationship is clarified by a closer inspection of Çarıklı Kilise. Although Çarıklı Kilise follows the same plan as Saint Barbara, its west end is much less regular. This lack of regularity as well as the remains of partially realized capitals in the corners of the west arm and the incomplete rock-cut bench indicate that unlike Saint Barbara, Çarıklı was planned as a cross-in-square church. The unusual form of Çarıklı Kilise is the result of its incomplete execution. Consequently, Saint Barbara was almost certainly modelled on Çarıklı Kilise.

Why would the excavators of Chapel 20 model their new monument on an unfinished church? Another church in Göreme acted as an inspiration for subsequent builders—Tokalı Kilise. This great church seems to have been copied in a general way in Chapels 18 and 28, as mentioned above, as well as in others, like Chapel 16.⁵⁷ Tokalı Kilise's plan was followed much more closely by excavators of an unpublished church a quarter of a mile removed from it.⁵⁸ Tokalı Kilise obviously enjoyed considerable status among monastic establishments of the region. Besides being the largest church in Göreme, it is the most carefully carved and lavishly decorated. It must have been the object of considerable patronage. H. Rott even suggested that Tokalı Kilise functioned as the Catholikon for the valley.⁵⁹ The repetition of its plan by later less ambitious carvers is understandable. In contrast to Tokalı Kilise,

Çarıklı Kilise is neither monumental nor particularly well carved. Its impression suffers not only from the inconsistencies due to incompleteness but also from a lack of care in carving the parts which were fully realized. The wall responds for instance are very flacid, too delicate and too crooked to convincingly support the vaults above.⁶⁰ The screen closing off the central apse was also given a particularly simple form (fig. 8).⁶¹ However, despite this lack of finesse, Çarıklı Kilise was the object of considerable patronage and pilgrimage. Prominent in the decoration of the nave are the representations of three patrons.⁶² Also Çarıklı Kilise unlike the other members of the Column Church Group exhibits a large number of medieval graffiti, indicating that it was a venerated site.⁶³ The imprint of two feet in the floor of Çarıklı Kilise below the representation of the Ascension which Jerphanion parallels to those in the Church of the Ascension in Jerusalem may have been the object of pilgrims' piety. The leveled rectangular area in the floor around the impressions seems to indicate that they were the focal point of special attention.⁶⁴ The religious status that inspired pilgrims to visit it evidently also inspired the excavator of Saint Barbara to copy it.

If the church of Saint Barbara was modelled on Çarıklı Kilise, the panel paintings of the second half of the eleventh century which decorate Chapel 20's nave and sanctuary provide a general *ante quem* date for the excavation of both monuments. Depending on the chronological sequence of the Column Churches, the *ante quem* date of Çarıklı Kilise may be applied to the other chapels in the Group. Scholars have arranged the three churches, Karanlık

Kilise, Elmalı Kilise and Çarıklı Kilise, in various sequences on the basis of their paintings. Jerphanion places Karanlık Kilise, Chapel 23, first, followed by Elmalı Kilise, Chapel 22, and Çarıklı Kilise, Chapel 19.⁶⁵ Restle inverts Jerphanion's order.⁶⁶ The problem has yet to be considered from an architectural point of view.

Several of Çarıklı Kilise's traits have already been mentioned. The chapel's architectural members are slender and flacid. Its two columns along with their capitals have been destroyed, but judging from the narrowness of the springing above the modern impost blocks they must have had delicate proportions. Below the dome are the pseudo pendentives made up of slightly convex corner triangles. The eastern arm of the cross is no longer covered by a barrel vault but by a dome similar to the one over the crossing. Elmalı Kilise is very similar to Çarıklı Kilise in its form and detailing although it is a complete cross-in-square church in its plan and more regular than Çarıklı Kilise in its execution.⁶⁷ Only one of its responds is excessively narrow and that is the practical result of an opening in the south arm (the church is oriented to the west). Blind arches are carved only in the northwest and northeast corner bays; elsewhere in the church they are represented in neat, candy-striped, red linear design. Like Çarıklı Kilise, the apse is closed by a high screen which originally had a single arched opening.⁶⁸ The wall-like screen was planned evidently to provide a surface for figural painting. Although seemingly unnoticed before fragments of the scene of the Annunciation still remain in Çarıklı Kilise (fig. 10). The entire decoration of the screen at Elmalı Kilise has been

destroyed since Jerphanion's visit, but in his photograph the cross nimbus of a standing figure of Christ is quite clear.⁶⁹ Whereas three arms of the cross are covered in Çarıklı Kilise by barrel vaults, in Elmalı Kilise all nine bays are roofed by cupolas. These domes are conceived in the same way as those in Çarıklı Kilise and Saint Barbara. They are characterized by the slightly convex triangles in the corners. In sum, Çarıklı Kilise and Elmalı Kilise are so similar that it is not possible on the basis of their architectural elements to set them in sequence. While the domical elaboration of Elmalı Kilise might be an indication of a later development so also the astrucultural quality of the supporting members in Çarıklı Kilise could be construed as an indication of its later date. It is worth noting that the same problem exists in considering the fresco programmes of the two churches. In contrast to Karanlık Kilise the decorative schemes of Çarıklı Kilise and Elmalı Kilise are very close to one another.⁷⁰

Karanlık Kilise, the third member of the Column Church Group, shares many of the characteristics of Çarıklı Kilise and Elmalı Kilise. Like Çarıklı Kilise three arms of the cross-in-square plan are covered by barrel vaults, while the other bays are surmounted by cupolas "supported" by the familiar convex triangles in the corners of the bays.⁷¹ More generally, Karanlık Kilise shares the plan and proportions of Elmalı Kilise (fig. 11). However there are a number of striking differences between Karanlık Kilise and the other two members of the Column Church Group. The rock cut architecture of Karanlık Kilise bears a greater resemblance to built churches. Its arches, columns and responds are convin-

57. Chapel 16 does not however have a transverse aisle in front of the apses as Jerphanion and other scholars have assumed. *Op. cit.*, I, p. 492. A large opening, like a round headed window, is cut between the main apse and the diaconicon, not a corridor. The plan and projection in Restle are incorrect. *Op. cit.*, II, XV.

58. The monument is formed by a transverse, barrel vaulted nave with three eastern apses and a lower, barrel vaulted west arm. The plan uniquely incorporates the Old and New Churches of Tokalı Kilise in a single building phase. The church is extremely well carved. It is decorated with red linear ornament, but evidently the south wall collapsed before the church was decorated with frescoes.

59. ROTT, *op. cit.*, p. 225.

60. JERPHANION, *op. cit.*, plate 125, I.

61. Jerphanion's reconstruction of the templon screen of Çarıklı Kilise with a central opening flanked by two round headed windows like that of Karanlık Kilise is incorrect. There is no room for such windows. The fragment which Jerphanion identified as a window springing is simply a broken piece of rock. *Op. cit.*, I, p. 456, n. 1.

62. RESTLE, *op. cit.*, II, plate 217. The inscriptions are discussed in Jerphanion, *op. cit.*, I, pp. 457-458.

63. JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 470-473.

64. JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 445.

65. JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 377-478.

66. RESTLE, *op. cit.*, I, pp. 56-64.

67. RESTLE, *op. cit.*, II, XXI.

68. RESTLE's projection is incorrect in the case of Çarıklı Kilise. *Op. cit.*, II, XXI.

69. Jerphanion misidentified the fresco fragments on the templon screen as "vestiges de saints à mi-corps". *Op. cit.*, I, 457. In the lower part of the templon screen on the left is a fragment of Gabriel's foot in the common striding position. All that is left of the figure of the Virgin is a part of her drapery and of a foot stool. A parallel example of an Annunciation painted on a rock cut templon screen is found in S. Leonardo in Massafra

in Apulia. C. DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1894, p. 123. It is common in Byzantine monumental art to represent Christ and the Virgin flanking the sanctuary entrance. The figure of Christ was probably paired with that of the Virgin in Elmalı Kilise. MEGAW, *op. cit.*, p. 333, n. 136.

70. This point will be discussed in detail in a forthcoming article by Dr. Robin Cormack of the Courtauld Institute.

71. In Karanlık Kilise and in Çarıklı Kilise these pendentive triangles are often disguised by curvilinear decoration.

cing supports for the sculptured vaults of the church. The architectural detailing is much finer. The basket capitals with their elegant impost blocks and their scalloped bases set on square plinths have no parallel in Karanlık Kilise's sister chapels.⁷² Karanlık Kilise's use of engaged columns as well responds is also unique in the Group. The greater care of the excavator is reflected in his treatment of the chapel's liturgical furniture. The apse has a high screen pierced by two round-headed windows as well as a central entrance. Below the two windows facing west are two armed thrones. Two other thrones flank the west entrance.⁷³ In addition the church is preceded by an elaborately carved narthex.

Some of the features found in Karanlık Kilise appear in Kılıçlar Kilise, Chapel 29 in Göreme. Triangular "pendentives" are found below the dome of the central bay, though "true" pendentives occur in the northeast and southeast corner bays. The supporting elements also have a solidity equalled only by Karanlık Kilise although the proportions in Kılıçlar are even heavier than those in Chapel 23. Despite a family resemblance between Kılıçlar Kilise and the members of the Column Church Group, the relationship is relatively remote. Indeed Kılıçlar Kilise's differences—the heavy capitals, the low templon screen, the paucity of dome coverings, etc.—emphasize the close kinship of the other three chapels. In any case, the paintings of Kılıçlar Kilise would provide only an early tenth century *terminus post quem* for the Column Church Group.⁷⁴

The gap between the early tenth century *terminus post quem* provided by the paintings of Kılıçlar Kilise and the second half of the eleventh century *terminus ante quem* suggested by the paintings of the Yılanlı Group may be narrowed by a comparison of Karanlık Kilise with the New Church of Tokalı Kilise,

Chapel 7 in Göreme. Rather surprisingly a number of the features of Karanlık Kilise are found in the New Church of Tokalı Kilise. The thrones in front of the templon screen are similar to those located in the same general vicinity in Tokalı Kilise.⁷⁵ More significantly the blind arches which decorate the lunette of the barrel vaulted narthex in Karanlık Kilise seem to refer directly to the similar elaboration in the transverse nave of Tokalı Kilise.⁷⁶ The paintings of Karanlık Kilise also seem to be influenced by Tokalı Kilise. Instead of the grey grounds found in Çarıklı Kilise and Elmalı Kilise, in Karanlık Kilise a blue ground like that in Tokalı is used. The Ascension, which is depicted in the east arm of Elmalı Kilise and the south arm of Çarıklı Kilise, and the Mission of the Apostles, which is not found in either of those churches, are combined in the barrel vault of the narthex of Karanlık Kilise.⁷⁷ In Tokalı Kilise and the Great Pigeon House at Çavuşin the same scenes are represented on opposite sides of their barrel vaulted naves.⁷⁸ In Tokalı Kilise space allowed the representation of only eight of the Apostles in the scene of the Ascension. The remaining four Apostles were depicted on the opposite side of the vault flanking the scene of the Mission. The artist of Karanlık Kilise was evidently basing his painting on the Tokalı Kilise work. He also shows Apostles from the Ascension flanking the Mission, but he has misunderstood his model, for he includes fifteen Apostles in the gathering.

The close dependence of the paintings of the Great Pigeon House of Çavuşin, dated by inscription to between 963 and 969, on the frescoes of the New Tokalı Kilise is the basis for the attribution of Tokalı Kilise's final phase of decoration to the late 950's or 960's.⁷⁹ This relationship has been

questioned.⁸⁰ However, a review of the evidence does support the conclusion that Çavuşin is dependent on Tokalı Kilise. Stylistically the paintings of Tokalı Kilise's transverse nave and sanctuary are unique in Cappadocia. The type of plaster used for the painting surface indicates that the artists imported to Göreme to execute the frescoes were more accustomed to painting the interiors of built churches than to decorating the insides of rough cut cave chapels.⁸¹ Some of the stylistic features first introduced into Göreme by these painters were imitated by less sophisticated artists. The elegantly proportioned figures of Tokalı Kilise are caricatured in the elongated figures of Çavuşin. Both stand in stark contrast to the squat types of the "archaic" paintings.⁸² Similarly the building up of the figure with blocks of colour, characteristic of the "archaic" series, is replaced in both Tokalı Kilise and the Great Pigeon House by a more calligraphic modelling. In Tokalı Kilise hair-like highlights balance varied, flexible shadow lines. On the outer curves of the body, delicate hatching is added to emphasize the volume of the figure. In the church at Çavuşin the same balancing of highlight and shadow lines occurs but without the subtlety of the Tokalı Kilise work. For instance in the figures of the Transfiguration at Çavuşin the shadow lines in particular are monotonous in their repetition and unvaried thickness.⁸³ A comparison of the scene of the Annunciation in both churches shows that while the artist at Çavuşin was tempted to depict flying drapery, he was not very adept in its representation.⁸⁴ The swirling hem found in Tokalı Kilise is poorly imitated in the smoke-ring folds of the angel's robe at Çavuşin. Likewise the unflurled cloak of the Tokalı Gabriel contrasts with the double triangle tail projecting from the Çavuşin archangel. Again the hatching that models the drapery over

the Virgin's leg in Tokalı Kilise is only crudely mimed at Çavuşin. Stylistically the two churches are widely separated, but the gap is less the function of time than of a copyist's ignorance.

The influence of Tokalı Kilise on Çavuşin is clearer in the area of iconography. The programme of the Pigeon House reflects the arrangement of Tokalı Kilise as a whole, not just the scheme of the New Church. No doubt the medieval monk regarded the church as a unity and not, as the modern scholar, as a series of phases.⁸⁵ The combined scene of the Mission of the Apostles and the Ascension, which dominates the great transverse vault of Tokalı Kilise, is the main feature of Çavuşin's programme.⁸⁶ As in Tokalı Kilise, it appears immediately preceding the entrance to the main apse. The west arm of Tokalı Kilise is devoted to a Gospel narrative. The west end of Çavuşin is analogously decorated. A number of other iconographic parallels in both the programme and the individual scenes (particularly the Ascension and Mission of the Apostles) have already been pointed out.⁸⁷ Iconographically as well as stylistically the Great Pigeon House of Çavuşin seems dependent on Tokalı Kilise.

Architecturally the two churches appear to have little in common. But there are certain architectural evidences of Çavuşin's dependence on Tokalı Kilise. Çavuşin like Tokalı Kilise had a transverse, barrel vaulted narthex.⁸⁸ In the apex of the vault of Çavuşin's narthex towards the south end is a sculptured boss similar in form and position to those found in Tokalı Kilise (fig. 12). A similar boss painted with a cross is found in the funerary chapel beside the Pigeon House. This chapel has a transverse, barrel vaulted nave. The lunette at the north end of the nave is decorated with blind arches divided by a half column. Tokalı Kilise's lunettes are also decorated with

72. Very similar architectural elements are found in Chapel 25. The closest parallel to Karanlık Kilise's base and plinth that I have found outside Cappadocia is part of a screen in the Tbilisi State Museum, inventory number 220. It is dated to the beginning of the thirteenth century. W. F. VOLBACH and J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Byzanz und der christliche Osten, Propyläen Kunstgeschichte*, III, Berlin, 1968, plate 357.

73. JERPHANION, *op. cit.*, plates 97,2 and 99,1.

74. R. CORMACK, "Byzantine Cappadocia: The Archaic

Group of Wall-Paintings", *Journal of the British Archaeological Association*, series III, vol. XXX, 1967, pp. 19-31.

75. JERPHANION, *op. cit.*, plate 97,2. RESTLE, *op. cit.*, II, plate 61.

76. JERPHANION, *op. cit.*, plate 99,2. RESTLE, *op. cit.*, II, plates 98 and 99.

77. RESTLE, *op. cit.*, II, plate 240.

78. JERPHANION, *op. cit.*, plate 80, 1 and 2; RESTLE, *op. cit.*, III, plate 319.

79. CORMACK, *op. cit.*, pp. 29-31.

80. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, "Nouvelles notes Cappadociennes", *Byzantion*, 33, 1963, pp. 129-133.

81. RESTLE, *op. cit.*, I, p. 114.

82. Jerphanion first outlined the stylistic and iconographic characteristics of the "archaic" series. *Op. cit.*, I, pp. 67f.

83. RESTLE, *op. cit.*, plates 314-316.

84. RESTLE, *op. cit.*, plates 110, 304 and 305.

85. Restle's dissection of Tokalı Kilise's paintings is the most ambitious to date. He divides the frescoes into no less than six phases. *Op. cit.*, I, pp. 112-115.

86. RESTLE, *op. cit.*, plate 319.

87. CORMACK, *op. cit.*, pp. 29-31.

88. JERPHANION, *op. cit.*, plate 139,3.

89. RESTLE, *op. cit.*, III, XXVI.

blind arches though the columns dividing them are only painted ones (figs 13 and 14). The most unusual feature of Çavuşin is the transeptual feeling created by the large blind arches at the eastern extremes of the north and south walls.⁸⁹ Perhaps these were inspired by the eastern corridor in Tokalı Kilise. More probably they were introduced to allow enough lateral space for the addition of a prothesis and diaconicon in the east. In any case Çavuşin's juxtaposition of a three apsed east end and a longitudinally barrel vaulted nave is unique in Cappadocian rock-cut architecture.⁹⁰ The combination may be another indication of the Pigeon House's indebtedness to Tokalı Kilise. It appears that the architecture of the Great Pigeon House of Çavuşin, like the painting, is an unsophisticated version of Tokalı Kilise. Consequently the excavation and decoration of the New Tokalı Kilise must have taken place before 969. As the carving of the transverse nave of the New Church cut through the early tenth century paintings of the Old Church, the excavation can be dated to the late first half or early second half of the tenth century.

Returning to the Column Churches it is now possible to arrange and date them more positively. Sometime between the final

painting of Tokalı Kilise before 969 and the initiation of the Yılanlı Group in the second half of the eleventh century the three Column Churches were excavated and decorated. Karanlı Kilise's connection with Tokalı Kilise as well as the conservative nature of its architecture imply that Karanlı Kilise was the first of the Column Churches to be excavated. Çarikli Kilise's anticipation of some of the features of the Yılanlı Group place it and its sister chapel Elmalı Kilise somewhat later. On the basis of architectural evidence it is unrealistic to propose a more exact date for the three chapels of the Column Church Group. As Jerphanion and Mme Thierry have emphasized, the eleventh century was a period in Cappadocian history of relative security and considerable patronage.⁹¹ Both ended with Seljuk expansion after the fall of Manzikert in 1071. The rough cut, poorly decorated churches of the Yılanlı Group indicate that monastic life in Göreme may have continued after the Turkish conquest but the wealth of the community was seriously depleted. The impressive rock-cut churches of the tenth and eleventh centuries in Göreme could only be crudely imitated in the period after the Byzantines lost Cappadocia to the Moslems.⁹²

A. W. EPSTEIN

90. Restle's reconstruction of the east end of the Old Church of Tokalı Kilise with a eastern transverse corridor and possibly three apses cannot be correct. The horizontal line above the half niche on the north side of the wall dividing the Old and New Churches would have been in a position too low for the ceiling of such a corridor considering the original floor level of the church. More likely the Old Church had a single apse situated directly above the sanctuary of the crypt church below with perhaps a prothesis niche, like that of Chapel 11, carved

to the right of the main apse opening. RESTLE, *op. cit.*, I, p. 111.

91. JERPHANION, *op. cit.*, II, pp. 395-401; N. THIERRY, "Notes critiques à propos des peintures rupestres de Cappadoce", *Revue des Études Byzantines*, XXVI, 1968, pp. 338-339.

92. I want to thank Dr. Robin Cormack of the Courtauld Institute of Art, Richard Lockett of the Barber Institute of Fine Arts and James Epstein for their helpful comments on this paper.



Fig. 1. Göreme, Chapel 20, north arm: Saints George and Theodore.



Fig. 2. — Göreme, Chapel 21, southeast corner of south arm: Saints Procopius (?) and George.



Fig. 3. — Göreme, Chapel 17, north arm: Christ.



Fig. 4. — Göreme, Chapel 21, apse.

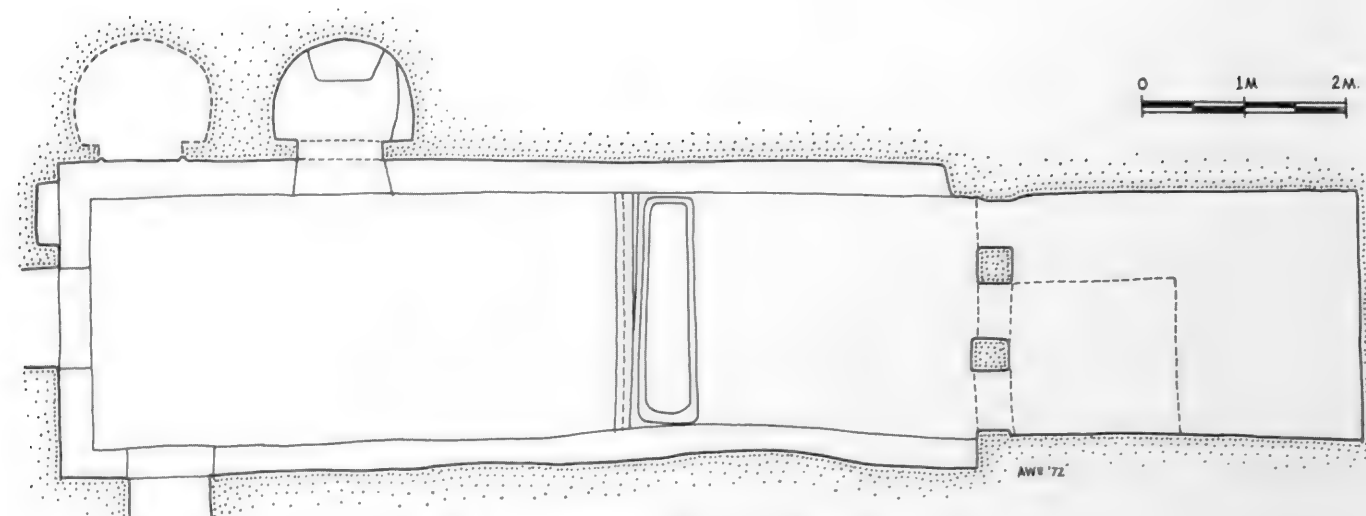


Fig. 5. — Göreme, Chapel 28, Yılanlı Kilise: plan.

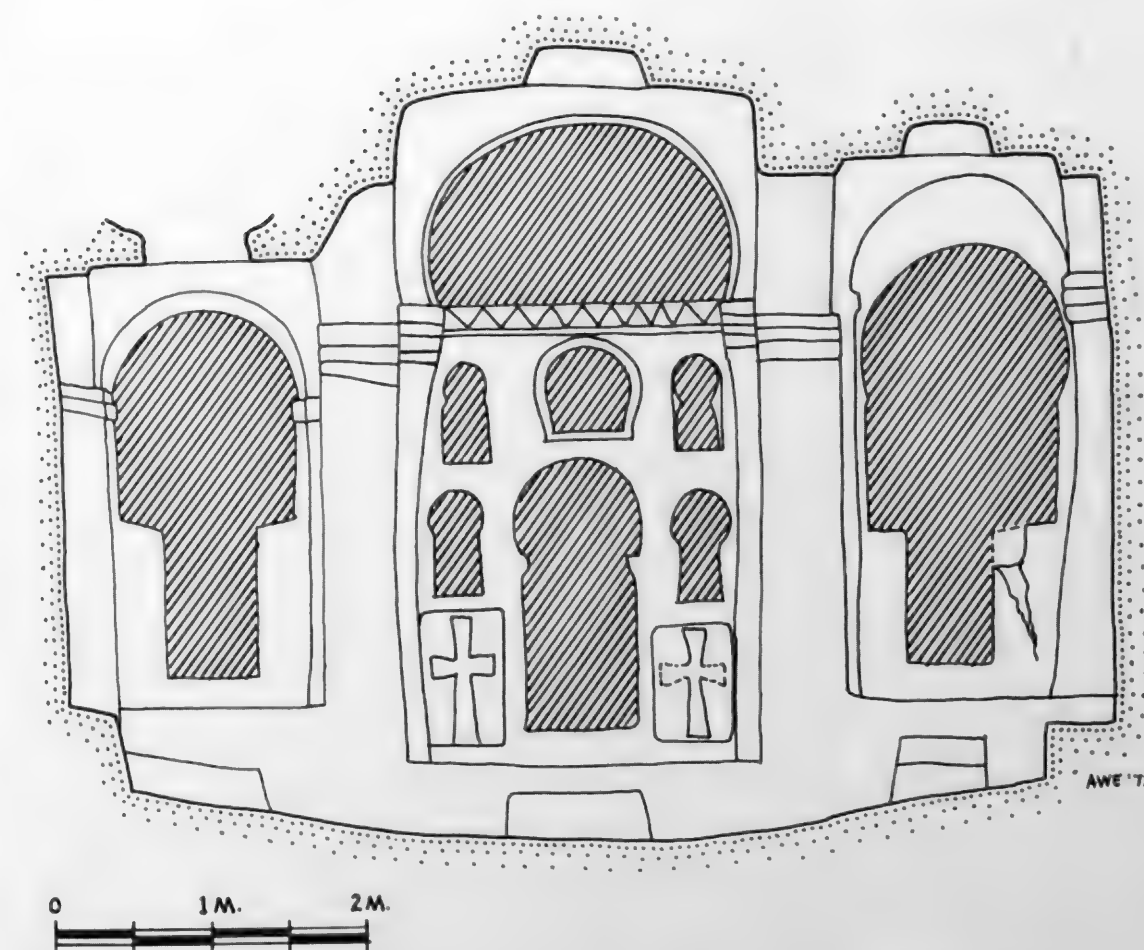


Fig. 6. — Göreme, Chapel 17: section through the east bay of the nave towards the sanctuary.

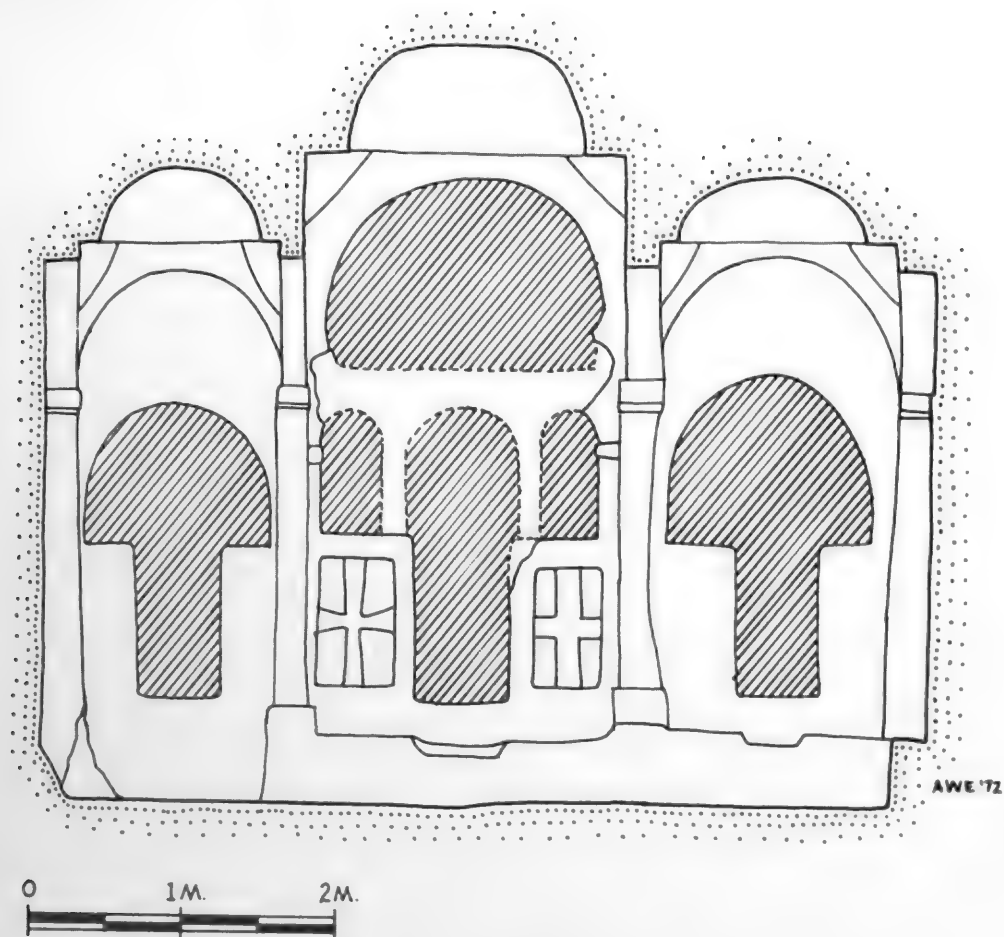


Fig. 7. — Göreme, Chapel 20, Saint Barbara: section through the east bay towards the sanctuary.

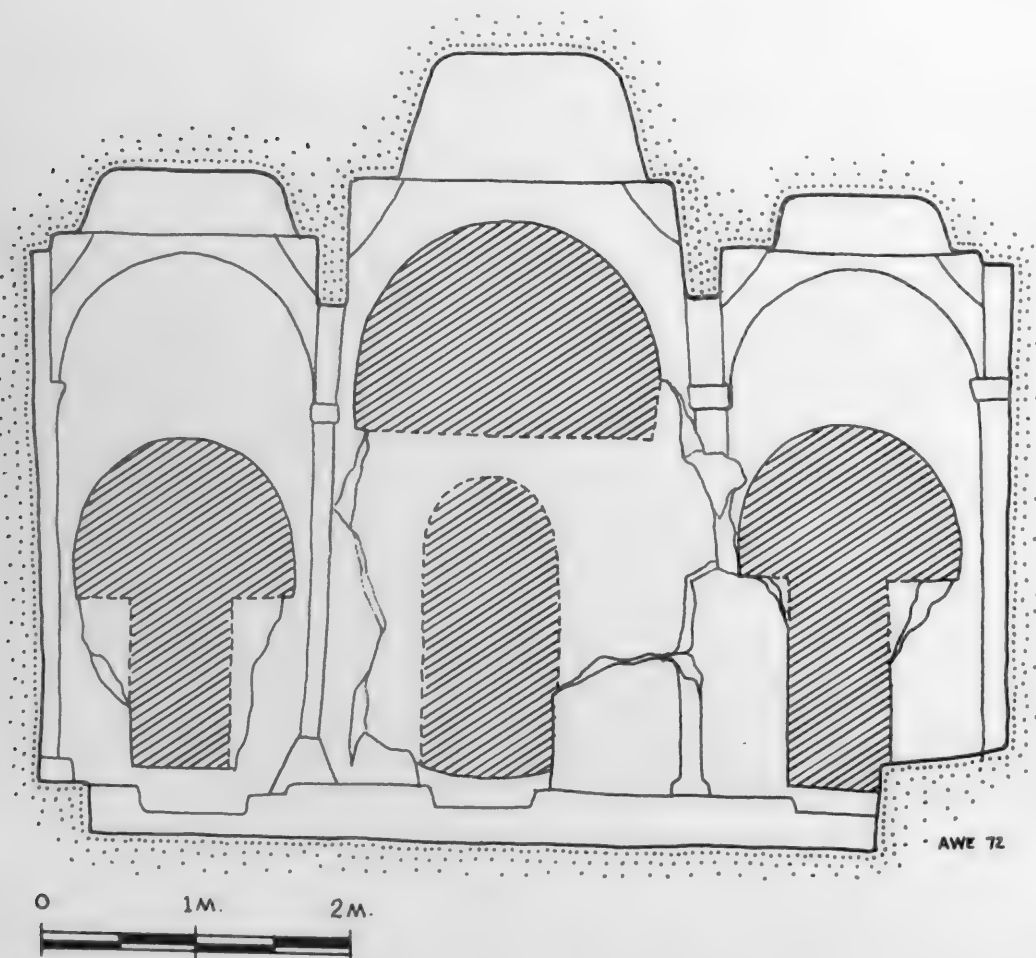


Fig. 8. — Göreme, Chapel 22, Çarıklı Kilise: section through the east bay towards the sanctuary.

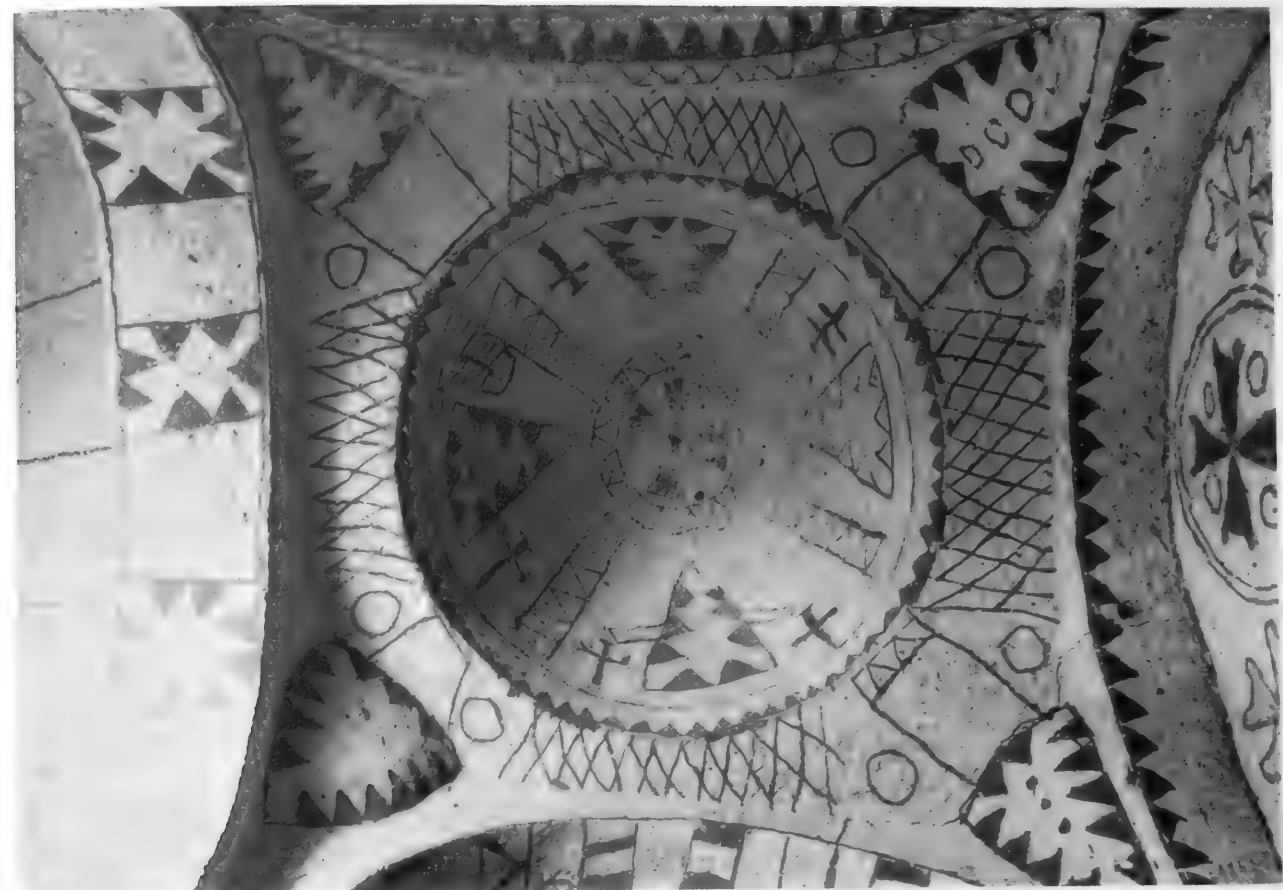


Fig. 9. — Göreme, Chapel 20, Saint Barbara: dome of southeast bay.



Fig. 10. — Göreme, Chapel 22, Çarıklı Kilise, north side of the templon screen of the central apse: detail of the Angel of the Annunciation.

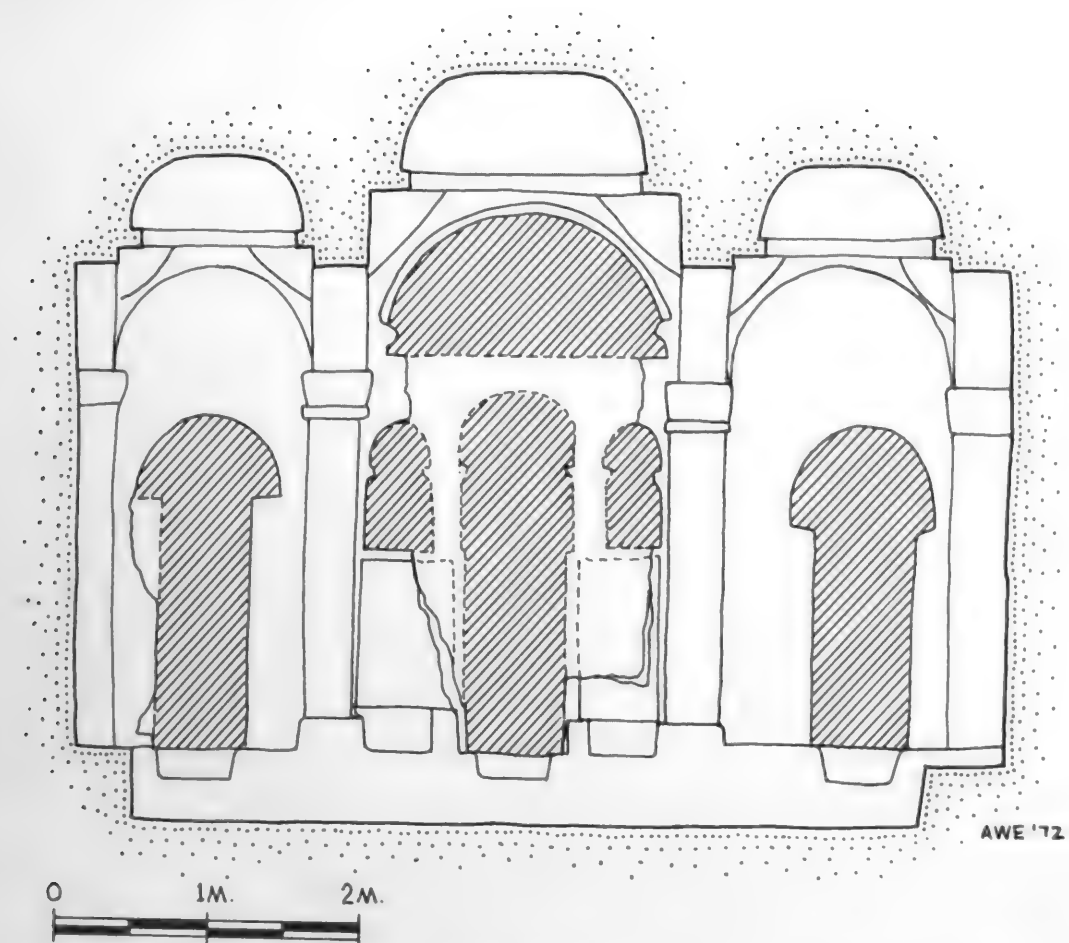


Fig. 11. — Göreme, Chapel 23, Karanlık Kilise: section through the east bay towards the sanctuary.



Fig. 14. — Göreme, Chapel 7, Tokali Kilise: barrel vault and south wall of the New Church.



Fig. 12. — Çavuşin, Pigeon House: barrel vault of the narthex.

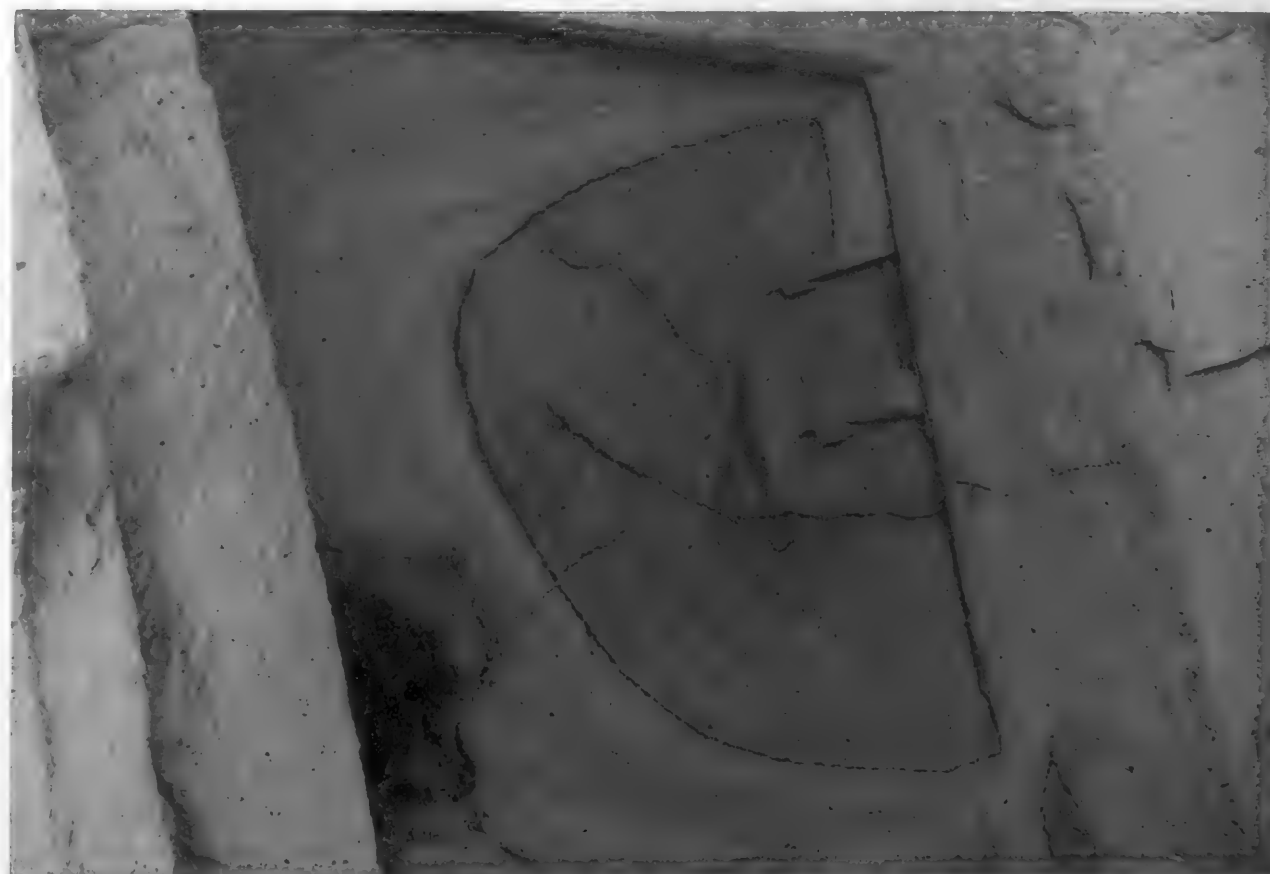


Fig. 13. — Çavuşin, Pigeon House, funerary chapel: transverse vault of the nave.

DOCUMENTS
ÉTUDES CAPPADOCIENNES. RÉGION
DU HASAN DAGI
COMPLÉMENTS POUR 1974

Nous donnons ici une présentation préliminaire de quelques églises inédites ou peu connues. Ce type d'article ne nous est pas habituel et nous préférons les monographies, mais actuellement notre temps est consacré à la publication d'autres monuments¹ si bien que trop d'églises à publier restent en souffrance. Or il serait utile que l'existence de ces dernières soit connue. Déjà, dans un ouvrage destiné au grand public nous avons fait paraître des listes et des cartes relatives aux monuments que nous avons répertoriés mais pas forcément publiés².

Deux articles récents nous amènent à faire un peu plus ; l'un³ fait état de conclusions qui auraient été autres si l'auteur avait connu le matériel cappadocien dans son étendue actuelle, l'autre⁴, n'aurait guère eu lieu de paraître si l'auteur avait reconnu dans ses monuments deux églises déjà publiées⁵.

Pour faciliter les études des chercheurs, nous énumérons donc ici en note les églises de Cappadoce étudiées dans notre thèse du III^e Cycle, thèse non publiée, car nous regrouperons géographiquement les monuments qui y sont décrits⁶. En

1. A côté de recherches nouvelles sur la peinture géorgienne, nous terminons un volume intitulé : *Haut moyen âge en Cappadoce. Les églises de la région de Cavusin*.

2. *Arts de Cappadoce*, Genève, 1971, p. 198-205. Nous sommes à la disposition des lecteurs qui désireraient des renseignements sur ces églises de localisation difficile parfois.

3. LAFONTAINE-DOSOGNE, L'église rupestre dite Eski Baca kilisesi et la place de la Vierge dans les absides cappadociennes, dans *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 1972 (XXI), p. 163-178. Il serait trop long d'énumérer ici les monuments ignorés par l'auteur et ceux qui, mentionnés d'après la littérature, auraient dû être vérifiés avant d'être utilisés.

4. M. RESTLE, Zwei Höhlenkirchen im Hacı Ismail dere bei Ayvalı, dans *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 1973 (XXII), p. 251-279. Les deux églises sont citées dans la liste de *Arts de Cappadoce*, op. cit., p. 199 : Eglise n° 1 de Karae (croix inscrite, peintures archaïques du début du X^e) et n° 2 de Karae (à une nef, peintures du milieu du X^e) ; la carte de la p. 198 permet de situer ces églises (seule la carte est mentionnée par M. RESTLE, p. 251, n. 2). La première église a été publiée par G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, II, p. 112-117 ; la seconde dans notre thèse dactylographiée déposée en Sorbonne, N. THIERRY, *Monuments inédits ou peu connus des régions de Göreme et Mavrucan. Notion de centres ruraux et centres monastiques en Cappadoce rupestre*, Paris, 1968, p. 120-126 (thèse résumée dans *l'Information de l'Histoire de l'Art*, janv.-févr. 1969, p. 7-17). Si, pour cette dernière église, l'auteur peut être excusé de son ignorance, il n'en est pas de même pour la première, et d'autant moins que la liste typologique de *Arts de Cappadoce* aurait dû la lui faire reconnaître. D'autre part l'article de M. Restle n'apporte guère de nouveau, sauf le plan omis par G. de Jerphanion, et les inscriptions sont incomplètes. Ajoutons cependant que, pour une fois, les conclusions de M. Restle sur ces deux intéressantes églises rejoignent celles du Père de Jerphanion et les nôtres.

5. En marge des articles spécialisés est paru récemment un ouvrage destiné au grand public qui illustre au maximum le défaut qui consiste à vouloir conclure sur un matériel que l'on connaît mal, Spiro KOSTOF, *Caves of God, the monastic Environment of Byzantine Cappadocia*, Cambridge, Massachusetts, 1972 (à titre d'indication nous signalons la description de la période iconoclaste, p. 88-94, à laquelle l'auteur attribue les peintures d'Hagios Stephanos d'après JERPHANION, op. cit., II, p. 146-155, or, cette étude ancienne, très incomplète et erronée peut être corrigée par un visiteur attentif ; ces décors, très importants, paraîtront en chapitre préliminaire dans : *Haut moyen âge en Cappadoce*, op. cit. ; on trouvera un résumé dans N. THIERRY, Les peintures murales de six églises du haut moyen âge en Cappadoce, dans *Comptes rendus de l'Acad. des Ins. et B.-L.*, Paris, 1971, p. 445-448. L'attribution de Göreme n° 3 à l'iconoclasme n'est pas plus défendable).

6. Op. cit., p. 13-33, Durmuş kilisesi ; p. 34-41, Orta mahall kilisesi ; p. 42-55, Karabulut kilisesi ; p. 56-74, Yusuf Koç kilisesi (publiée dans les *Mélanges Mansel, Ankara*, 1973, p. 193-206) ; p. 78-88, Güllü dere n° 2 (reprent l'étude de JERPHANION, op. cit., I, p. 591-592) ; p. 89-104, Güllü dere n° 5 (reprent JERPHANION, op. cit., I, p. 595 ; planche en couleurs dans M. RESTLE, *Peintures murales byzantines en Asie mineure*, Recklinghausen, 1967, fig. 342) ; p. 107-117, Göreme n° 15 (publiée par G. P. SCHIEMENZ, *Verschollene Malereien in Göreme : die archaische Kapelle bei Elmalı kilise, und die Muttergotte zwischen Engeln*, dans *Orientalia Christiana Periodica*, XXXIV, fasc. 1, 1968, p. 70-96) ; p. 120-126, Église du ravin de la Panaghia ou valton de Karae (publiée par M. RESTLE, cf. note 4) ; p. 127-137, église d'Ayvalı köy (paraîtra dans *Zographie*, 1974 : A propos des peintures d'A. K., les programmes absidaux à trois registres avec Déisis en Cappadoce et en Géorgie), p. 141-147 ; Mavrucan, église n° 1 ; p. 148-154, Mavrucan n° 2 ; p. 155-181, Mavrucan n° 3 (publiée dans *Journal des Savants*, oct.-déc. 1972, p. 233-269 : Art byzantin du haut moyen âge en Cappadoce, l'église n° 3 de M.) ; p. 182-186, Mavrucan n° 4.

premier lieu paraîtra le volume sur les églises de la région de Çavuşin, églises qui correspondent à un centre religieux qui a son unité topographique et historique⁷. Les églises du massif du Hasan Dağı qui ont échappé à nos premières explorations⁸ donneront lieu à un second volume dont la parution est lointaine. C'est pour cette raison que nous donnons ici une description préliminaire des plus importantes d'entre elles⁹.

ÉGLISES DU VILLAGE DE SELME ET DES ENVIRONS (fig. 1)

1. Église et monastère du Kale (Kale kilisesi, Kale monastiri).

L'église a déjà été mentionnée par H. Rott¹⁰ et en partie étudiée par J. Lafontaine-Dosogne¹¹; elle fait partie d'un vaste complexe monastique établi autour d'une cour; certaines salles sont d'une belle architecture et enrichies d'ornements sculptés (rinceaux, oiseaux affrontés, arcatures aveugles, etc.)¹². Nous donnons le plan schématique d'une partie de cet ensemble (fig. 2); il s'agit d'une longue et haute salle voûtée en berceau et divisée en deux parties qui précèdent une petite salle en croix libre pourvue d'une annexe terminale. La grande salle s'ouvre sur la cour par une porte rectangulaire dont le linteau s'orne d'un rinceau antiquisant stylisé; plus haut est creusée une fenêtre à cintre en berceau¹³. La seconde moitié de la salle présente une galerie à colonnade sculptée en trompe-l'œil (fig. 2); dans une salle voisine, on a deux étages d'arcatures plus grossières, profondes arcatures aveugles en bas, ouvertes en haut et donnant dans une salle supérieure. La petite salle en croix a des bras courts couverts en berceau; la paroi orientale est creusée de trois petites niches; le carré central a un plafond bas orné d'une grande croix sculptée; le sol est percé au milieu d'un trou circulaire irrégulier d'environ soixante-dix centimètres de diamètre précédé d'un segment antérieur, le tout encombré de

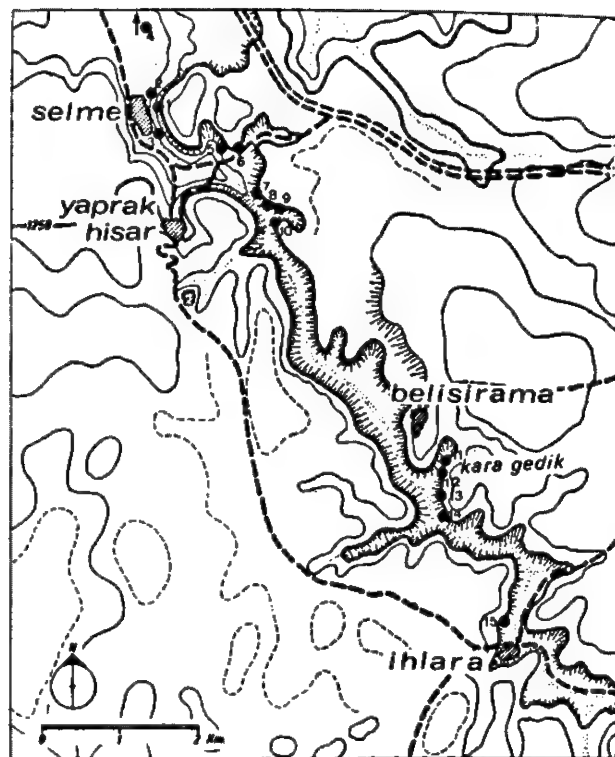


Fig. 1. — Carte de la région de Selme, Yaprakhisar et du vallon de Peristrema.

pierres. Il se pourrait qu'il s'agisse là d'une cuve baptismale (?); au fond de l'annexe latérale se trouve un puits. Le complexe monastique de Selme, vaste et d'architecture ambitieuse, est un des plus importants de Cappadoce.

2. Ambar oda (la salle de grange).

Cette salle rectangulaire de sept mètres de long sur quatre de large environ est voûtée en berceau. Elle servait sans doute de magasin ou réfectoire (la table ayant disparu) car dans le sol étaient creusés les trous des jarres et dans les parois ceux

pour la plupart, à notre ami Michel Dupin, architecte, que nous remercions également.

10. H. ROTT, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig, 1908, p. 263-264.

11. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles notes, op. cit.*, p. 174-176; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, La kale kilisesi de Selme et sa représentation de donateurs, dans *Zelesis, Mélanges E. de Strycker*, Utrecht, 1973, p. 741-753. En fait, la scène des donateurs est moins lisible que ne le dit l'auteur qui était plus prudente en 1963. Ajoutons que dans l'abside se trouvait un Christ trônant et que sur la voûte sud on identifie sur les trois registres figurés, la Nativité, l'Adoration des mages, le Massacre des innocents, la Fuite d'Élisabeth, la Fuite en Égypte, le Baptême du Christ, deux autres miracles et quelques scènes moins distinctes de la Vie de la Vierge, les premiers pas, la Vierge menée au temple, la Vierge dans le temple.

12. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises, op. cit.*, pl. 15; M. YANAGI, *Kappadokya*, Tokyo, 1968, p. 32-39.

13. N. et M. THIERRY, *op. cit.*, pl. 15, a.

des placards. Sur le tympan, une chèvre et un arbre sont grossièrement sculptés en bas-reliefs.

3. L'église dite « du Derviche Akın » ne nous a été ouverte qu'en 1974. Il s'agit d'une église en croix inscrite à coupole sur piliers, les angles étant couverts en berceau (fig. 3). Les peintures se limitent à quelques images de saints militaires, à la Dormition au centre du mur nord et aux archanges Michel et Gabriel représentés sur les piliers orientaux comme gardiens du sanctuaire; l'ensemble pouvant être attribué à la première moitié du XI^e siècle ou le creusement seul au X^e.

4. Dogan yuvası mevkünde kilise que nous appelons Église de la Mère du Christ.

Il s'agit également d'une église inédite; elle est située au nord de Selme, dans les cônes isolés à trente minutes de marche du village. C'est une église à une nef secondairement agrandie d'une chapelle nord-est (fig. 4). Seule l'abside a été peinte. Dans la conque (fig. 13), la Vierge nommée Mère du Christ, MHP XY¹⁴ est assise sur un gros coussin posé sur un trône sans dossier; vêtue de bleu, elle tient l'Enfant sur le côté droit (à gauche pour elle), une main sous son siège, l'autre sur son épaule. Jésus est assis de trois quarts tenant le rouleau et bénissant. Latéralement, les archanges Michel (MIX...) et Gabriel (ΓΑΒΡΗΛ) s'inclinent, les mains tendues. C'est la reconnaissance de la souveraineté du Christ et de son incarnation¹⁵. A la douelle de l'arc absidal, séparés par un champ ocre semé d'étoiles blanches, on voit deux figures en pied, à gauche, tenant le rouleau à deux mains, l'apôtre (Philippe Ο ΑΓΙΟΣ ΦΙΛΗΠΠΟΣ); à droite, Grégoire le Théologue (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ), en évêque et tenant un livre à fermoirs d'un type assez particulier; l'omophorion en V sur la poitrine est le seul accessoire épiscopal¹⁶.

Le style est caractérisé par un graphisme simple et pur assez particulier car antiquisant et rappelant celui de la peinture du Taoclardjéti, de Dört kilise notamment¹⁷; on le retrouve non loin de là, dans l'abside centrale de Balı kilise¹⁸, les deux décors étant certainement du même peintre, Léontios. Les couleurs sont le vert, le bleu, des ocres; les fonds sont blancs. Architecture, programme, épigraphie, costume de l'évêque, nous

14. Cette terminologie n'est connue jusqu'ici que pour les peintures de l'atelier de Tokalı I (premier quart du X^e s.), cf. N. THIERRY, Un atelier de peintures du début du X^e siècle en Cappadoce: l'atelier de l'ancienne église de Tokalı, dans *Bull. de la Société nat. des Antiquaires de France*, mai 1971, p. 170-178 (p. 174).

15. C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, p. 59-61.

16. N. THIERRY, Le costume épiscopal byzantin du IX^e siècle au XIII^e d'après les peintures datées, dans *Revue des études byzantines*, XXIV, 1966, p. 308-315.

permettent de situer ces décors élégants dans le deuxième quart du X^e siècle ou au milieu du siècle.

..

Au sud de Selme, face à Yaprakhisar, à quinze minutes de marche du village, on trouve encore deux petites églises intéressantes dans une série de cônes qui correspondent à une avancée de la falaise.

5. Koyunagi kilisesi.

C'est une jolie petite église en croix inscrite (fig. 5); la coupole qui s'appuyait sur des colonnes aujourd'hui détruites est ornée de huit arcatures aveugles; les quatre angles sont couverts par des voûtes d'arêtes; les bras, très courts, sont voûtés en berceau. L'architecture est celle des églises à coupole du X^e siècle, celle de Fisendun par exemple¹⁹. L'entrée est précédée d'un vestibule et d'un narthex, ce dernier ayant une voûte curieusement ornée d'arcatures aveugles. La qualité et le fini de la taille du rocher sont ici assez remarquables.

6. Église de la Panaghia Théotokos.

Cette petite église est située non loin de la précédente, le long de la paroi rocheuse, une fois que l'on a dépassé un ensemble funéraire fait de deux couloirs creusés de tombes et d'une absidiole orientée (les têtes des tombes sont marquées d'une croix peinte). C'est une église à une nef dont l'abside est éventrée (fig. 6). La conque est décorée par trois croix de Malte en réserve dans des disques rouges; la croix centrale est plus grande et les deux autres sont sur haste; cette différentiation peut faire penser qu'il s'agit des trois croix du Golgotha, sujet connu. Sur l'encorbellement sous-jacent subsiste le début d'une invocation à la Panaghia Theotokos (ΠΑΝΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚΕ...).

..

Les autres églises, situées du même côté de la vallée, face à Yaprakhisar (fig. 1) se rattachent à ce village car elles sont séparées des précédentes par une longue dépression.

ÉGLISES DES ENVIRONS DE YAPRAKHISAR (fig. 1)

Elles sont creusées dans la falaise qui s'élève au-dessus du Thalweg, les paysans donnant au lieu le nom de Güvercinlik, le pigeonier.

17. N. et M. THIERRY, Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure, dans *Cahiers Archéologiques*, XXIV (1974), p. 75s., fig. 5-10.

18. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles notes, op. cit.*, p. 159; ici, p. 187 et fig. 15.

19. S. EYICE, *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman*, Istanbul, 1971 (en turc, résumé français, p. 193-228), p. 84-89, fig. 220-229 (coupole sur piliers). Exemple à ajouter à G. Dimitrakakis, Les églises du type de la croix inscrite de l'Asie Mineure, dans *Chroniques micrasiatiques*, XIII (1967), p. 81-183 (en grec, résumé fr.).

7. L'ouvrage correspond à une région mal étudiée par le Père de Jerphanion et le plus souvent à l'aide des seules notes du Père Gransault. Nous reprenons donc systématiquement les monuments de Çavuşin et des vallons voisins de Güllü dere, Kızı Çukur, Zindanönü, Meskendir et Zelve. Certaines églises ont déjà été en partie publiées, d'autres sont inédites (quelques mentions dans *Comptes rendus de l'Ac. I. B.-L.*, note 5, et *Information de l'hist. de l'a.*, note 4).

8. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan dağı*, Paris, 1963. Sur cette région, cf. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles notes cappadociennes*, dans *Byzantion*, XXXIII (1963), p. 141-181 et notre critique de ces Notes dans *Revue des études byzantines*, XXVI (1968), p. 354-357.

9. Ces églises dont la plupart sont inédites figurent déjà en partie sur notre carte et dans notre répertoire, p. 205 dans *Arts de Cappadoce*, *op. cit.* (nos 23, 22, 21). Les églises de Selme (ou Selime) et Yaprakhisar ont été visitées sur les indications des paysans préalablement interrogés par le Pr. Ahmed Akif Tutank auquel nous adressons ici nos remerciements. Les plans sont dus,

7. Davullu kilisesi que nous appelons l'Église iconoclaste de Yaprakhisar²⁰.

C'est une petite église à une nef voûtée en berceau (fig. 7) dont la décoration pauvre est ocre sur badigeon blanc. Il s'agit d'ornements des éléments architectoniques (encorbellement de la voûte, cintre de l'arc triomphal, etc.) et de croix (croix de Malte sur les parois, croix à pieds fleuris sur les piédroits de l'arc triomphal, croix rayonnante sur la porte). Deux sujets intéressants s'ajoutent à ce décor assez monotone et peu spécifique : trois lampes suspendues entre des colonnes de feuillages dans la conque absidale et sur le versant sud de la voûte une Chasse d'Eustathe où le cerf crucigère est poursuivi, non par le général romain, mais par un lion. Le caractère aniconique de cette église n'est pas caractéristique de l'Iconoclisme, mais cette version de la Chasse d'Eustathe nous paraît l'être en raison du remplacement du saint par le lion ; ainsi, à l'époque iconoclaste survivait cette image symbolique si populaire de la Vision de Dieu et de la grâce qu'il accorde à ses élus²¹.

8. Çohum kilisesi.

L'église est au fond d'un long couloir obscur dans lequel s'ouvrent diverses salles plus ou moins effondrées ; les eaux de ruissellement envahissent l'ensemble et inondaient l'église lors de notre visite de 1970.

L'église est plus grande que les précédentes et très haute ; c'est une basilique à une nef voûtée élargie de profondes arcades (fig. 8). Le décor primitif est constitué par une série de croix de Malte peintes dans les tympans des arcades, dans les écoinçons ; trois croix gemmées étaient peintes au fond des trois petites niches absidales, évoquant là encore les croix du Golgotha. En second temps, au XI^e siècle si on en juge par le style des figures, on avait peint quelques images isolées sur un enduit préparatoire. Au sud, près du sanctuaire, on reconnaît un évêque (dont les accessoires épiscopaux sont l'omophorion, l'épitrachéon et l'enchirion), puis le Christ tenant le livre et bénissant l'archange Michel en costume impérial, enfin Démètre, en pied. Au nord se trouvaient un autre saint militaire et une sainte orante, images très mutilées. On a donc là une série d'icônes votives sans organisation précise ; toutes de la même main elles doivent correspondre cependant à des commandes différentes.

20. N. THIERRY, Images iconoclastes inédites en Asie mineure, Aperçus nouveaux sur la pensée iconoclaste, article à paraître.

21. Nous en connaissons treize exemples en Cappadoce (dont trois pré-iconoclastes), trois du haut moyen âge en Géorgie (dont un du VII^e s. et un du VIII^e) et un du

9. Yazılı kilise.

Il s'agit d'une longue salle funéraire avec petit sanctuaire plutôt que d'une église (fig. 9). Le nom du monument (*l'Église écrite*) vient de l'épithaphe peinte au-dessus de la tombe nord de la nef. La tête est surmontée d'une croix dont les quadrants sont ornés d'un fleuron et accostés des éléments de la formule IC / XC / NI / KA. Le long du corps, une croix du même type divise les deux parties d'une inscription dont nous ne donnons ici que la traduction²² : « En l'an 6532 (= 1024), 6^e indiction, au mois de juin, le 25, est décédé le serviteur de Dieu, Théodule. J'ai décidé maintenant de me choisir une tombe pour le futur dans l'assemblée des Pères. » La croix elle-même était accostée par les termes de la formule abrégée : « Lumière du Christ, Lumière pour tous ». On remarque la beauté et la science des caractères de l'inscription semblables à ceux de manuscrits précieux. Dans le sanctuaire, décor de croix rustiques dans la conque.

10. Alay gedigi kilisesi.

Petite église à une nef voûtée (fig. 10) dont le sanctuaire est bien conservé. L'accès est très difficile, par une pente éversée. Là encore, le décor est fait de croix, trois sur l'arc triomphal, une sur chaque chancel et dans chaque écoinçon, une enfin au-dessus de la porte. Sur la paroi nord du narthex, au-dessus d'une tombe d'époque plus récente, on a peint de la même écriture sophistiquée que dans l'église précédente, une épithaphe du même type : « Au mois d'octobre, le 27, en l'an 6531 (= 1023), 6^e indiction, est décédée la servante de Dieu, Théodule. » Dans l'église elle-même, le calligraphe a tracé sur la paroi sud, entre les deux niches, une croix fleuronnée semblable à celle de Yazılı kilise et un motif très recherché fait d'un fleuron accosté par trois oiseaux stylisés.

ÉGLISES DU VALLON DE PERISTREMA (fig. 1)

Les principales églises de ce vallon ont été décrites dans notre ouvrage de 1963²³ ; quelques autres ont été publiées dans des revues spécialisées : Ağikel aga kilisesi (ou Batkın kilisesi), Bezirana kilisesi, près de Karagedik kilisesi, Eski baca kilisesi et, à propos de son inscription, Saint-

VI^e siècle dans le Tur Abdin (précisions dans l'article cité note 20).

22. Les transcriptions et présentations épigraphiques correctes seront données ultérieurement. Toutes les inscriptions de cet article nous ont été lues jadis par le regretté Père V. Laurent.

23. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises*, op. cit., note 8.

Michel d'Ihlara²⁴. Quatre autres monuments méritent d'être mentionnés.

11. Église a, près de Karagedik kilisesi.

C'est une très petite chapelle en partie envahie par les terres de ruissellement ; à gauche de l'entrée, dans le vestibule se trouve une image votive. Le donateur, dont le visage est détruit, est aussi grand que le saint vers lequel il se tourne, les mains tendues ; il est vêtu d'une longue robe blanche à ouverture médiane inférieure haute, d'un type fréquent à Ihlara où nous avons défini ce vêtement comme irano-arabe²⁵. Le saint militaire invoqué est représenté en orant. L'inscription est mutilée, elle est d'une écriture savante qui ramène les cercles à des losanges²⁶ ; elle ne mentionnait malheureusement pas l'année et on ne lit plus que : « le 1. du mois de septembre... » Cette image nous paraît des environs du milieu du X^e siècle.

12. Église b, près de Karagedik kilisesi.

Autre très petite chapelle à une nef dont la paroi nord est occupée par une peinture représentant Constantin et Hélène de part et d'autre de la croix. Les costumes impériaux sont bien conservés, Hélène porte le thorakion. L'image est d'assez bonne qualité et peut être attribuée à la première moitié du XI^e siècle²⁷.

13. Alcak kaya alti kilise, que nous appelons : Église du prêtre Jean.

Comme l'indique le nom turc, l'église s'ouvre « bas sous le rocher » et l'on pénètre dans un couloir qui mène à une salle profonde, l'église étant située à droite, peu avant cette salle. Dans le couloir sont peints deux panneaux votifs. Le premier à gauche, est celui du prêtre Jean ; celui-ci est peint en buste, vêtu d'une tunique et d'une chasuble, tenant le livre, ses cheveux courts et sa barbe pointue sont blancs. L'inscription se lit de part et d'autre du visage : « Pour le repos du serviteur de Dieu, le

prêtre Jean. » Cette image peut être située à la fin du X^e siècle.

À droite, à peine plus loin, se trouve une représentation de la Chasse d'Eustathe. La peinture est très abîmée et enfumée ; le cavalier est à gauche, vêtu d'un costume militaire brodé et emperlé comme dans les églises « archaïques ». De la main gauche il serre les rênes, de la droite il dirige une longue lance vers le cerf crucigère. Deux inscriptions, en deux colonnes se lisent à droite : « Pour la rémission des péchés du serviteur de Dieu, Théodore », et, « O Placide, pourquoi me persécutes-tu²⁸, moi qui suis la lumière du monde et la résurrection²⁹ ». L'inscription explique ainsi l'usage fait ici de la Vision d'Eustathe ; la Vision de Dieu ayant entraîné la conversion de Placide est naissance à la Vie éternelle ; déjà à Saint-Jean de Güllü dere, cette image votive faisait partie d'un programme funéraire³⁰. Cette représentation, qui recouvrait un premier décor indistinct nous paraît être du milieu du X^e siècle.

Dans l'église qui est faite de la juxtaposition de deux églises à une nef, on décèle trois images votives sur la paroi occidentale : du nord au sud, un archange en costume impérial dont le visage est d'un beau modelé attribuable à la fin du X^e siècle, puis, très abîmés, deux saints non identifiables et saint Théodore.

14. Balli kilise.

Située non loin de la précédente, avant Yılanlı kilise, elle a déjà été mentionnée³¹ mais elle mérite d'être citée ici car le décor de l'abside centrale est de la même main que celui de l'Église de la Mère du Christ (fig. 14) à Selme. D'autre part, un petit poème accompagne le décor très particulier de cette abside.

L'église est de plan complexe (fig. 11), rappelant le plan transversal à trois sanctuaires³², elle semble plutôt la juxtaposition d'une église à deux absides et d'une chapelle profonde plus vaste ; les absides centrale et méridionale, en cul-de-four, s'ouvrent dans un arc triomphal commun, leur cintre surbaissé s'appuyant sur de hauts chancels.

24. N. THIERRY, Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce, Ağikel aga kilisesi, dans *Cahiers Archéologiques*, XVIII (1968), p. 33-69. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Une église inédite de la fin du XII^e siècle en Cappadoce : la Bezirana kilisesi, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 61, dez. 1968, p. 291-301. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, L'église rupestre dite Eski baca kilisesi et la place de la Vierge dans les églises cappadociennes, op. cit., note 3. N. THIERRY, Un style byzantin schématique de Cappadoce daté du XI^e s. d'après une inscription, dans *Journal des Savants*, janv.-mars 1968, p. 45-61.

25. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises*, op. cit., p. 139, n. 2.

26. Cf. exemple semblable dans I. SEVČENKO, Inscript-

tion commemorating Sisinnios, « Curator » of Tzurulon (a. d. 813), dans *Byzantion*, XXXV (1965), p. 565-574.

27. C'est par erreur qu'elle est marquée du X^e dans *Arts de Cappadoce*, op. cit., p. 205.

28. Citation littérale de la légende du synaxaire, cf. H. DELAHAYE, *Synaxarium ecclesiae*, Bruxelles, 1902, col. 61-62, l. 50, 51 ; suivait « Je suis Jésus-Christ ».

29. Innovation tirée de Jean XI, 25 et Jean VIII, 12.

30. N. et M. THIERRY, Ayvalı kilise ou Pigeonnier de Güllü dere, dans *Cahiers Archéologiques*, XV (1965), p. 97-154 (p. 125-126).

31. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Nouvelles notes*, op. cit., note 8, p. 159, fig. 34 (erreurs à propos de l'abside sud).

32. H. DE JERPHANION, op. cit., note 4, pl. 43, 61.

Le programme de l'abside centrale est très remarquable. En arrière de l'autel se découpe un champ blanc en réserve sur le fond bleu, comme les panneaux sur lesquels se détachent les trois figures du Christ, de la Vierge et de Gabriel (fig. 14). En haut et au centre de la conque est situé le buste du Christ semblable au Pantocrator ; de part et d'autre de l'autel se dressent les deux hautes figures de la Vierge Marie et de l'archange Gabriel, les paroles de ce dernier étant inscrites dans le champ médian : « *Je vous salue Marie pleine de grâces* » (Luc, I, 28). La Vierge est à gauche, enveloppée dans un maphorion bleu, debout sur un tabouret, la main droite tendue en avant, l'autre tombant. Elle est située, non dans sa maison, mais sous un véritable ciborium (le dôme aplati est rose veiné de rouge, les hautes colonnes blanches sont sur des socles rectangulaires). Face à elle, l'archange est immobilisé dans le geste du salut, la pose est statique, de type classique ; la figure est dessinée comme celles des anges qui encadrent la Mère du Christ à Selme. Au pied de l'archange se distingue une longue inscription en partie conservée ; il s'agit d'un quatrain dont nous donnons le relevé, resté provisoire, du Père V. Laurent : « *Réjouis-toi Gabriel, qui, le premier, a annoncé le Seigneur / Et qui a apporté à la Vierge la Salutation / Celui qui a exécuté l'image de l'heureuse communication faite par toi de la Nouvelle / C'est moi, le pauvre Léontios, pour le rachat de mon âme.* »³³.

Cette image de l'Annonciation dans le sanctuaire est une glorification de l'Incarnation et la Vierge sous le ciborium évoque particulièrement le symbole de l'Église. Le sujet est exceptionnel, comme l'est, à titre différent, la Crucifixion représentée dans l'abside centrale de Tokali II³⁴ ; dans les deux cas il s'agit d'exégèses particulières qui correspondent peut-être à des recherches nouvelles sur la valeur dogmatique des images utilisées au x^e siècle dans les églises³⁵. Au-dessus, le buste du Christ correspond à la Vision théophanique intemporelle du Christ dans son ciel, comme on le voit ailleurs au-dessus de la Théotokos, autre image de l'Incarnation³⁶, ou ailleurs encore au-dessus de la

Croix, trophée du Christ, signe de son triomphe sur la mort et terme ultime du Salut, le premier terme en étant l'Annonciation. Le Père Laurent, commentant le petit poème et certains des termes employés, considérera qu'il s'agissait de l'œuvre d'un lettré ; la recherche iconographique à laquelle correspond ce programme est une autre preuve de l'intellectualisme de Léontios. Nous attribuons ce décor au second quart ou au milieu du x^e siècle, comme les peintures du même artiste à Selme.

Dans l'abside sud, qui est d'un autre peintre à peu près contemporain, les figures sont également isolées dans des cadres. Au centre se tient la Vierge, vêtue d'un maphorion rouge, portant l'Enfant sur son bras gauche. A ses côtés, on voit, au nord l'archange Gabriel tenant le sceptre et le globe ; au sud, sainte Paraskévie, vêtue en impératrice et Athinogène, en évêque ; la tunique de ce dernier est brun-rouge, la chasuble blanche ; l'omophorion est le seul accessoire épiscopal. Cette composition semble une forme résumée de la Vierge entre les archanges (le choix de Gabriel étant sans doute une référence à l'Annonciation) et des saints.

15. Saint-Michel d'Ihlara (Kuzey ambar kilisesi).

Cette petite église coupée par une faille rocheuse (fig. 12) a déjà été citée pour son inscription du xi^e siècle que nous attribuons actuellement au règne de Théodora (1055-1056) plutôt qu'à celui de Constantin VIII (1025-1028) : « *Cette église de l'archistratège Michel a été décorée grâce au concours du moine Arsène et de son fils Théophylacte, le protospathaire et taxiarque..., sous... Porphyrogénète...* »³⁷. D'un programme primitif, il reste dans la conque une Vision triomphale du Christ trônant et porté par les anges ; le programme du xi^e siècle semble avoir conservé la Vision et l'avoir complétée par un registre inférieur comprenant la Vierge trônant entre les archanges et encadrée par Paul et Blaise, rappelant ainsi les programmes plus vastes où le Christ domine un premier registre consacré aux apôtres et à la Vierge et un second consacré aux évêques.

également à Rome, cf. la mosaïque d'entrée de la chapelle Saint-Zénon, l'abside de la basilique cimétériale de S. Ermete parallèlement la Théotokos sous la Crucifixion triomphale dans le sanctuaire nord de Sainte-Marie-Antique ; toutes ces compositions étant des variantes d'un même thème.

37. N. THIERRY, Un style byzantin schématique du xi^e s., *op. cit.*, note 24, p. 46-48. G. Beck dans une note de critique bibliographique de la *Byz. Zeitschrift*, 1969, p. 193 semblait dire que notre lecture était incertaine mais nous a précisé dans une lettre personnelle du 13-10-70 que l'incertitude portait sur le règne à considérer (celui de Constantin ou de Théodora), non sur l'inscription.

33. A Selme, dans l'Église de la Mère du Christ, une inscription a été peinte également, sous les pieds de la Vierge, mais elle est effacée.

34. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, p. 312, 345-349.

35. Recherches constatées à la même époque au Taoçlaidjéti, cf. N. et M. THIERRY, Peintures du x^e s. en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure, dans *Cahiers Archéologiques*, XXIV (1974), p. 73-113.

36. Analogie déjà signalée par J. LAFONTAINE-DOSOGNE à propos d'Eski Hacı, *op. cit.*, note 24, p. 176 ; cette composition étagée d'une image théophanique au-dessus de celle de l'Incarnation, d'origine orientale, est reprise

ÇANLIKİLİSE

ÉGLISES AUTOUR DE ÇANLIKİLİSE

Notre description des peintures de la grande église construite dite Çanlıkilise a jadis été un peu hâtive³⁸ et, sans reprendre ici leur étude nous voulons signaler quelques points intéressants de leur programme. Ainsi, l'abside centrale devait comprendre plusieurs registres mais il n'en reste que celui des évêques, figurés côte à côte frontalement (les accessoires épiscopaux sont l'omophorion, l'épitrachélium et l'enchirion, tous très sobres, sans ornements). D'autre part, il faut dire que la Théotokos peinte en buste dans l'abside sud tient l'Enfant figuré comme prêtre ou évêque. Présenté de face, tenant le rouleau et bénissant, il est vêtu à l'antique et porte sur la poitrine une étoile étroite ornée de croix faites de quatre points (fig. 16) ; la destruction de l'image, plus avancée



Fig. 16. — Çanlıkilise, l'Enfant-prêtre (?) de l'abside sud (schéma d'après l'état en 1967).

encore lors de notre dernière visite, en 1973, ne permet pas de juger de la façon dont se croisaient les deux pans latéraux³⁹. Sur la paroi sud, le long de l'arc absidal, on voit les draperies d'un groupe de trois personnes qui se dirigent vers l'Enfant

comme les Apôtres d'une Communion ; malheureusement, au nord rien ne permet de savoir s'il y avait un groupe symétrique qui aurait ainsi constitué une composition avec cette image absidale exceptionnelle. Enfin, dans le narthex nord, la Transfiguration, qui est de bonne qualité, s'accompagne de fragments d'un Baptême, d'une Nativité et d'une belle figure de prophète. Toutes ces peintures peuvent être attribuées à divers temps du xi^e siècle, celles des absides vraisemblablement au deuxième quart, celles de l'annexe nord au quart suivant.

..

A l'ouest de l'église, en contournant la falaise, on rencontre plusieurs établissements rupestres ruinés par l'érosion. En premier lieu on dépasse la vaste cour d'un monastère dont les parois gardent traces de frontons, arcades et piliers. Les salles sont de destination difficile à préciser, longues salles à arcatures aveugles, frontons et cintres moulurés, salles munies de placards, etc. Une grande basilique à trois nefs couvertes de plafonds et séparées par des colonnades est en grande partie détruite.

Parmi les petites églises, deux méritent d'être citées. La première est à une nef voûtée en berceau surbaissé, élargie de deux profondes niches latérales ; chancels et autel sont conservés. Dans l'abside, on reconnaît la Théotokos trônant, tenant l'Enfant de face, entre deux archanges en costume impérial, munis du sceptre et du globe ; la peinture pouvant être attribuée à la seconde moitié du x^e siècle. Le narthex est remarquable pour son décor sculpté (fig. 17) : grande croix au plafond, arcatures aveugles sous fronton sur la façade de l'église ; la porte, de proportions antiques, est surmontée de deux fenêtres jumelées dans un arc outrepassé. La seconde église est en croix libre avec coupole centrale. Dans l'abside était peinte une Déisis assez particulière car le Baptiste désigne le Christ ; cette peinture, malheureusement assez abîmée est vraisemblablement de la seconde moitié du x^e siècle.

Nicole THIERRY.

38. N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises*, *op. cit.*, p. 21-22.

39. La tunique est rose. L'étoile, blanche, à raies bleues et points rouges, ne peut être confondue avec des clavi.

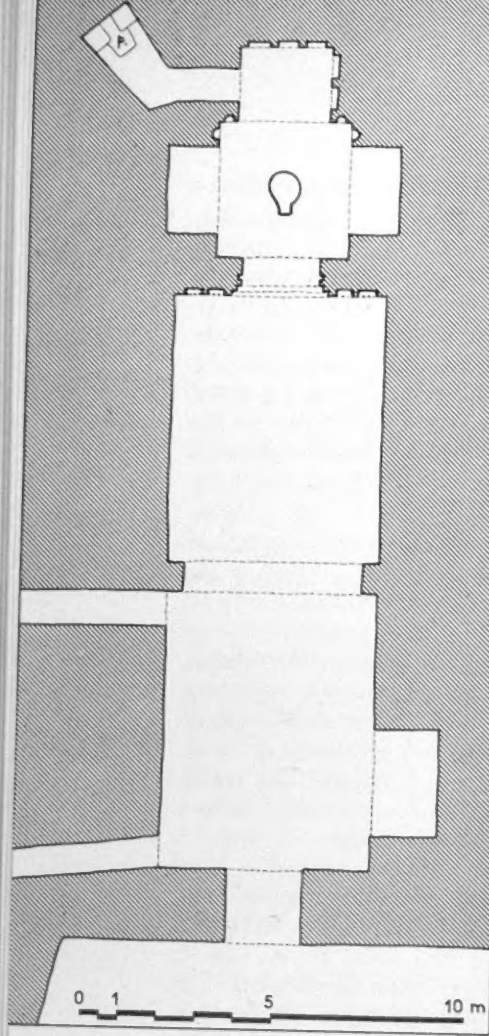


Fig. 2. — Selme, salles monastiques du Kale.

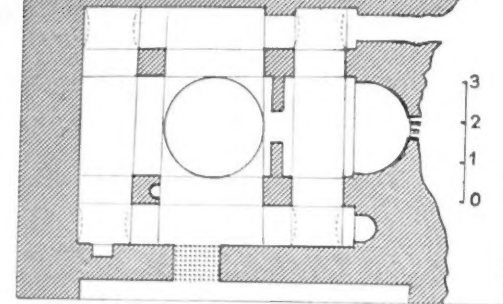


Fig. 3. — Selme, L'église du Derviche Akın.

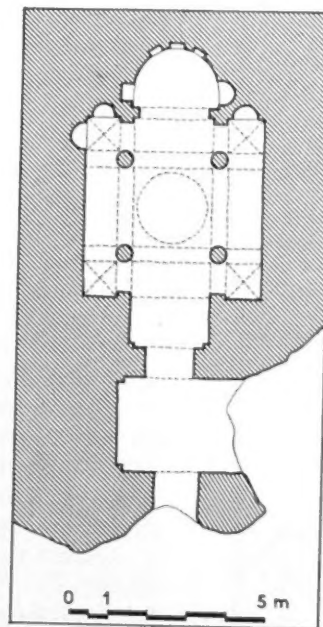


Fig. 5. — Selme, Koyunagıl kilisesi.

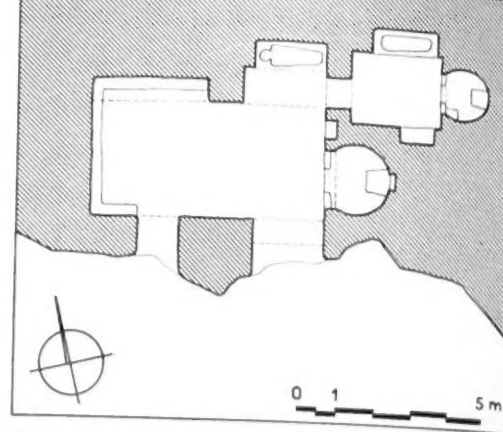


Fig. 4. — Selme, Église de la Mère du Christ.

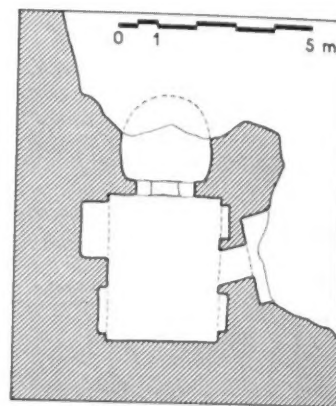


Fig. 6. — Selme, Église de la Panaghia Théotokos.

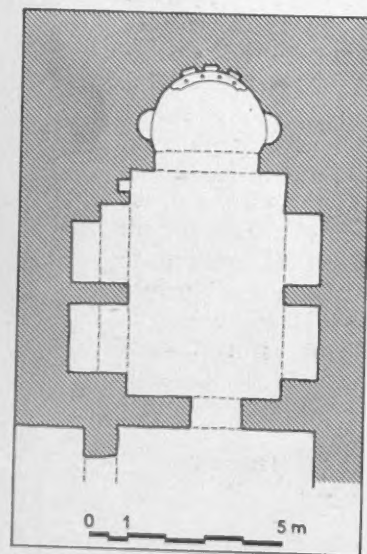


Fig. 8. — Yaprakhisar, Çohüm kilisesi.

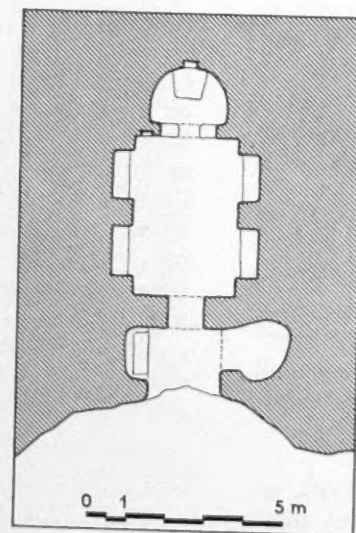


Fig. 10. — Yaprakhisar, Alay gedigi kilisesi.

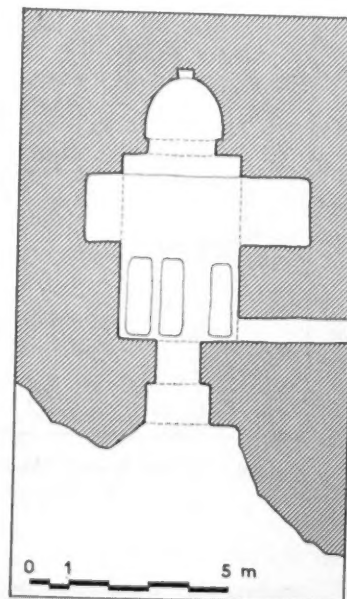


Fig. 7. — Yaprakhisar, Église iconoclaste.

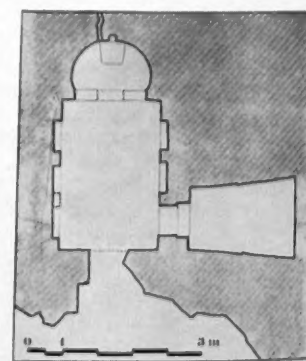
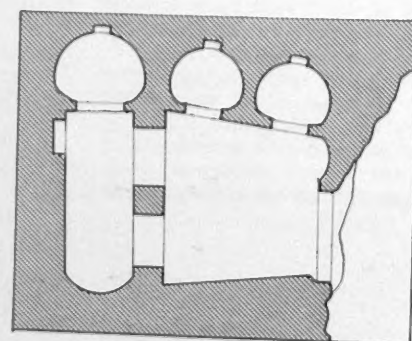
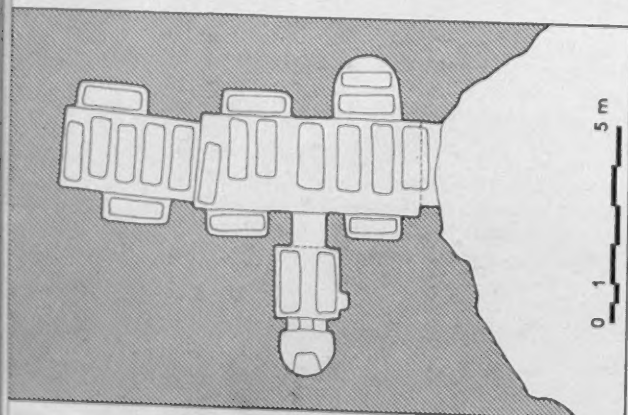


Fig. 12. — Peristrema, Saint-Michel d'Idhara.

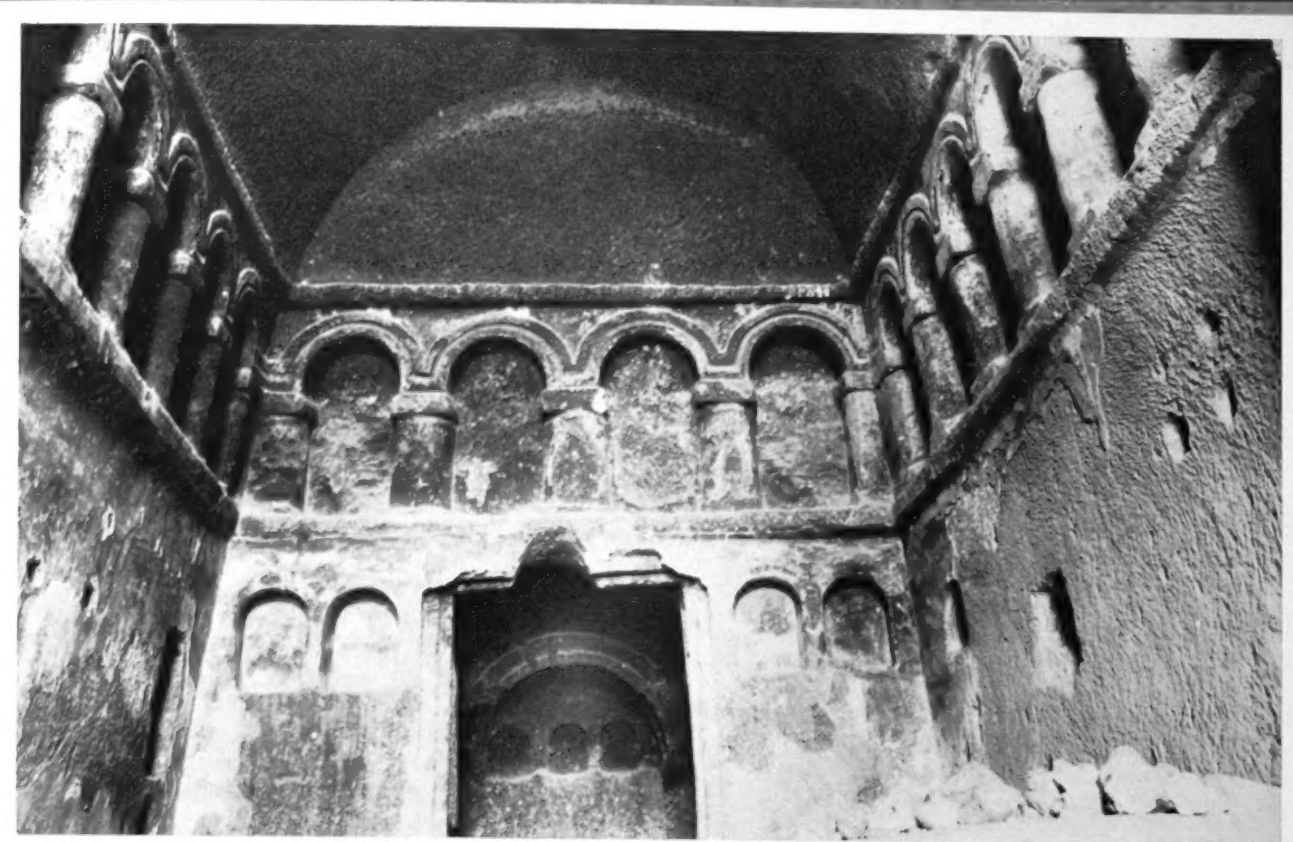


Fig. 13. — Selme, Salles monastiques du Kale.



Fig. 14. — Selme, Église de la Mère du Christ, cinq absidale.

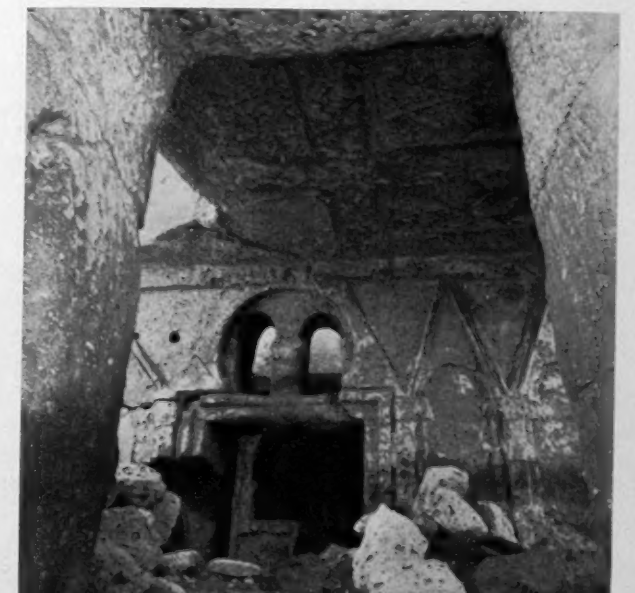


TABLE DES MATIÈRES
du volume XXIV

D. I. PALLAS, <i>Investigations sur les monuments chrétiens de Grèce avant Constantin</i>	1
Chiara SETTIS-FRUGONI, <i>Il grifone e la tigre nella « Grande Caccia » di Piazza Armerina</i> .	21
Marie PANAYOTIDI et André GRABAR, <i>Un reliquaire paléochrétien récemment découvert près de Thessalonique</i>	33
Maria-Teresa et Pierre CANIVET, <i>La mosaïque d'Adam dans l'église syrienne de Harte (V^e s.)</i>	49
Léo BARBÉ, <i>Une singularité iconographique du haut Moyen Age : la plaque-boucle de Lectoure</i> .	71
Nicole et Michel THIERRY, <i>Peintures du X^e siècle en Géorgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure</i>	73
Ann WHARTON EPSTEIN, <i>Rock-cut chapels in Göreme Valley, Cappadocia: The Yilanli Group and the column churches</i>	115
Blaise de MONTESQUIOU-FEZENSAC et Danielle GABORIT-CHOPIN, <i>Camées et intailles du Trésor de Saint-Denis</i>	137
Mariaclotilde MAGNI, <i>Un remarquable témoignage du premier art roman en Italie du Nord : la cathédrale d'Aoste</i>	163

DOCUMENTS

Nicole THIERRY, <i>Études cappadociennes. Région du Hasan Dagı. Compléments pour 1974</i> .	183
---	-----

NOTES DE LECTURE

André GRABAR.....	193
Jean HUBERT, <i>Le comte Blaise de Montesquiou-Fezensac</i>	201